Geſchichte

der

griechiſchen Plaſtik.

Aus dem

Nachlaſſe Anſelm Feuerbach's

herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Erſter Band.

Braunſchweig,

Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.

1853.

Vorwort.

Die nachfolgenden Skizzen Anſelm Feuerbach's, des berühmten Verfaſſers des vaticaniſchen Apollo, müſſen ihre Rechtfertigung in ſich ſelbſt finden. Ich als Herausgeber habe nur zu bemerken, daß ſie größtentheils den Heften entnommen ſind, die der Verſtorbene ſeinen archäologiſchen Vorleſungen zu Grunde legte. Hie und da ſind einzelne Sätze und Redewendungen, wie dieß bei akademiſchen Vorleſungen zu geſchehen pflegt, anderen Handbüchern entlehnt; ich glaubte nicht, mir erlauben zu dürfen, dieſelben zu tilgen oder andere an deren Stelle zu ſetzen. Dagegen habe ich aus den reichhaltigen Reiſepapieren Feuerbach's einzelne weitere Ausführungen in die vorliegenden Betrachtungen eingeſchaltet.

Jena, 24. Februar 1853.

Hermann Hettner.

Allgemeiner Theil.

Das Wesen der griechischen Plastik.

Erstes Kapitel.

Von den Formen der griechischen Plastik.

I. Die menschliche Gestalt an sich und in Verbindung mit thierischen Formen.

Die fast ausschließliche Form der griechischen Plastik ist der menschliche Körper.

Den menschlichen Körper bildet die griechische Kunst in seiner natürlichen Einfachheit und Schönheit. Er ist ihr ein Göttliches, ein für sich selbst Bedeutsames, er ist ihr der reinste und unmittelbarste Ausdruck des Geistes.

Durch diese Reinheit der menschlichen Gestalt unterscheidet sich von Hause aus die griechische Kunst sehr bestimmt von den Kunstleistungen aller früheren und ungebildeteren Völker. Dem Inder z. B. dient die Menschengestalt blos als ein äußerliches Zeichen und Sinnbild, sie kann daher in ihrer natürlichen Einfachheit dem Ausdrucke seiner überschwänglichen und übernatürlichen Vorstellungen nicht genügen. Das indische Götterbild trägt auf Einem Rumpfe mehr als Einen menschlichen Kopf und unendlich vervielfachte Arme. Von griechischen Götterbildern dieser Art kommen nur in den ältesten Zeiten sehr vereinzelte Beispiele vor. Wir hören dort von einem dreiäugigen Jupiterbilde und in Lacedämon von einem Apollo mit vier Händen.

Später verschwinden solche unnatürliche Vervielfachungen gänzlich, wenigstens in den höheren Götterkreisen; und erscheinen sie hie

und da in untergeordneten Bildern, so werden sie doch soviel als möglich mit dem höchsten Naturschönen und dem reinen Menschlichen ausgeglichen.

Dahin gehört z. B. die Bildung der Hekate. Aber diese Gestalt ist nun einmal ein gespenstisches Wesen und wird vom Künstler auf eine einfach sinnreiche Art so gebildet, daß es nicht sowohl scheint, als habe sich Ein Leib verdreifacht, sondern als wären drei gesonderte Gestalten zu einer dauernden Gruppe zusammengetreten. Auch der fabelhafte Geryon mit seinem dreifachen Riesenleib ist als eine ungeheuerliche Ungestalt gedacht. Er unterliegt dem Keulenschlag des Herakles; und schon dies ist auf Vasenbildern von Volei meist so vorgestellt, daß wir auf den ersten Blick zweifelhaft sind, ob Herakles es hier mit einem dreileibigen Ungeheuer, oder ob nicht vielmehr mit drei dicht aneinandergeschlossenen Heroen oder Kriegern zu thun habe.

Die griechische Kunst macht gleichsam solchen unnatürlichen Wesen die Berechtigung ihres Daseins streitig.

Nirgends tritt dies unabläßige und sieggekrönte Streben der griechischen Kunst nach immer mehr sich vollendender Schönheit und Wahrheit der Formen klarer vor Augen, als wenn wir die zahlreichen Gestaltungen der Meduse mit einander vergleichen, die sich aus den verschiedenen Kunstepochen erhalten haben. Der Mythus berichtet, das Entsetzen ihres Anblicks habe zum Tode versteinert. Beispiele der ältesten Vorstellung sind das Gorgoneion auf der Aegis alter Minervenbilder, wie sich diese auf ältesten Münzen Athens, der etrurischen Stadt Populonia und an den Metopen von Selinunt vorfindet. Das Gesicht ist aufgedunsen und breitgequetscht, die Zunge weit ausgestreckt. Zwischen dem breit aufgerißenen Maule sind Zähne, ja wohl sogar Hauer zu erblicken, und die Haare sind wo möglich borstig emporgesträubt, wie ganz aus Schlangenleibern zusammengesetzt. Damit vergleiche man nun die Medusenköpfe auf den geschnittenen Steinen der späteren Zeit, die Meduse auf dem Brustharnisch einer Büste des Kaisers Hadrian im Capitolinischen Museum zu Rom und das Wunderwerk der sogenannten Rondanini'schen

Meduſe in der Glyptothek zu München! In allen dieſen ſehen wir das Profil der ſchönſten weiblichen Bildung. Die Schlangen ſelbſt, wo ſie ſichtbar werden, ſcheinen ſich mehr nur wie eine unheimliche Zierde durch die langwallenden Haare zu ſchlingen, die Lippe iſt geöffnet, ja bei der Rondanini'ſchen Meduſe zeigen ſich ſogar die Zähne, hier aber öffnet ſich der Mund nur dem letzten entſchwindenden Lebensodem, in den Zügen des Antlitzes wohnt tiefe, wehmuthsvolle Trauer oder ein ſeelenloſes Grauen oder ein Hauch erſterbender Wolluſt.

Aber nicht blos von ſolchen unnatürlichen Ungeheuerlichkeiten macht ſich die griechiſche Kunſt frei, ſie befreit ſich auch von jener Verbindung der menſchlichen Geſtalt mit Theilen des blos thieriſchen Organismus, die ihr von dem Gebrauche des aſſyriſchen und ägyptiſchen Kunſtlebens überliefert war.

Nicht als ob derartige thieriſche und menſchliche Combinationen bei den Griechen nicht ebenfalls zu finden wären! Aber mit welcher Weisheit und mit welchem durchdringenden Schönheitsgefühle ſind ſie erdacht und behandelt, ja zu welch' geiſtiger Bedeutſamkeit werden ſie vom Künſtler geſteigert!

Betrachten wir dieſe Verbindung thieriſcher und menſchlicher Bildungen näher. Allverbreitet war in Griechenland namentlich die Beflügelung durch alle Zeiten der Kunſt hindurch und bei den allerverſchiedenſten Geſtalten. Aber mit welch' weiſer Sonderung! In den älteſten Zeiten ſcheinen Flügel das auszeichnende Attribut wenn auch nicht aller, ſo doch vieler der olympiſchen Götter geweſen zu ſein, ſei es nun als Andeutung ihres raſchen, leichtgeſchwingten Wirkens, oder als Andeutung des Aethers, den ſie bewohnen. Sobald aber die menſchliche Geſtalt ſelbſt als der reinſte und eigentlichſte Ausdruck des Göttlichen erkannt war, legten gerade die olympiſchen Götter, die Götter höheren Ranges, ihre Flügel ab, um ſie gewiſſen früher ungeflügelten, blos dienenden Weſen, den Dämonen und namentlich blos allegoriſchen und ſymboliſchen Perſonificationen allgemeiner Begriffe zu überlaſſen. Die Reihe ſolcher Flügelgeſtalten eröffnet Nike, ihr folgen Iris, Eos, dann

Dike, Nemesis und seit Euripides die Eumeniden. An der Spitze der männlichen Flügelgestalten steht Eros, ja diese Beflügelung erstreckt sich hie und da hinauf bis zum Dionysos.

Das feine Naturgefühl der Griechen spricht sich auch hier aus. Die Beflügelung ist die am wenigsten widernatürliche, sie ist die würdigste oder vielmehr die einzig würdige Verbindung eines thierischen Theils mit der menschlichen Gestalt. Der Flügel des Vogels, ist er uns auch nicht an die Schultern gewachsen, wurzelt und knospet doch tief in der Sehnsucht des Herzens.

Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen;
Doch ist es Jedem angeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt.

Und wie fein und maßvoll ist auch hier der griechische Künstler! Diese Flügel lassen die Vorderseite der menschlichen Gestalt, die Theile, welche vorzugsweise dem Geiste und der Empfindung angehören, vollkommen unentstellt. An ägyptischen Genien sehen wir die Flügel wohl mit den Armen verwachsen; bei dem Ferver auf persischen Bildern vertreten sie die Stelle der Füße; bei den Cherubim der Hebräer verhüllten sie fast die ganze Gestalt: die griechische Flügelfigur dagegen fußt auf der Erde, sie hat nichts wahrhaft Menschliches eingebüßt, sie hat den Fuß zum menschlichen Tritt oder zur Bewegung des schwebenden Tanzes, sie hat Arm und Hand, zur That und zur sprechenden Geberde bereit; der Flügel offenbart nur, daß sie wie auf der Erde, so auch in den Regionen der Luft und des Lichtes zu Hause ist. Diese Flügel wurzeln daher nur in den Schulterblättern, in dem Theile also, wo zugleich die

mechaniſche Bewegung des todten, unorganiſchen Gerüſtes des menſchlichen Körpers, des Knochenbaues dem Auge durch die Hülle des Organiſchen hindurch am ſichtbarſten iſt. Und wer könnte da die äſthetiſche Wirkung ſolcher Geſtalten verkennen? Eine durch leichten Tanzſchritt wie durch gewaltige Schwingen gehobene Nike, wenn ſie in ihrem rauſchenden, flatternden Gewande herannaht, iſt in der That eins der ſchönſten Bilder des Gelingens, des Sieges, der Siegeshoffnung und der Siegesgewißheit.

Unter den olympiſchen Göttern könnte Hermes als Ausnahme erſcheinen. Ein Zeichen der Raſchheit dieſes Gottes ſchien auch ſpäter unentbehrlich. Aber die Flügel haften hier nicht an den Schultern des Gottes, ſondern nur unten an der Fußbekleidung, an den Sandalen oder oben an den Locken des Haupthaares.

Allerdings war nicht ſelten die volle Freiheit des Künſtlers durch gewiſſe Localvorſtellungen und durch ganz beſtimmte Forderungen des religiöſen Cultus beengt und bedingt. Daher iſt es zu erklären, daß hie und da ſogar Hörner als Symbol der Kraftfülle aus dem Haupte des Dionyſos herausſchoſſen; aber ſie ſind verkürzt und durch die Fülle der jugendlichen Locken und des üppigen Kranzes verdeckt, ſo daß ſie nicht ſowohl als Symbol, ſondern faſt als kokettes Schmuckwerk erſcheinen. Und ſo können wir es als ein feſtes Grundgeſetz der griechiſchen Kunſt ausſprechen, daß ſie niemals Haupt, Angeſicht, Bruſt, kurz niemals diejenigen Theile, in denen ſich die Menſchengeſtalt vorzugsweiſe als menſchliche, als handelnde und denkende darſtellt, durch thieriſche Bildung verkümmern mag. Das Menſchenangeſicht vor Allem bleibt ein unantaſtbares Heiligthum.

Hierin zeigt ſich der ſchroffe Gegenſatz, in welchem die helleniſche Denkweiſe zur orientaliſchen ſteht, am allerdeutlichſten.

In Aegypten und auch in Aſſyrien prangten gerade die Götterkoloſſe mit Elephantenköpfen, mit Sperberſchnäbeln und mit Hundeſchnauzen. In Griechenland dagegen ſind ſolche thierköpfige Weſen nur in niederen Kreiſen und zwar auch hier nur als Das, was ſie in der That ſind, als Ungeheuer, als Mißgeburten. So

etwa der Minotauros, ein Menſch mit einem Stierkopfe; aber billigerweiſe wird dieſes Ungethüm zugleich vom erſten Heros attiſcher Sittigung, vom Theſeus, erſchlagen. Ja die griechiſche Kunſt ſchlägt den gerade entgegengeſetzten Weg ein. Wenn der Aſſyrier und Aegypter dem menſchlichen Körper ein Thierhaupt aufſetzt, ſo begabt der Grieche dagegen wohl die vom Cultus gegebene Geſtalt eines Dämon mit menſchlichem Angeſicht. Die im Mythus als vollſtändige Kuh erſcheinende Tempeldienerin der argiviſchen Here, die Jo, hat im Kunſtwerk menſchliche Geſtalt und menſchliches Angeſicht, es bleibt ihr nur das Attribut der Kuhhörner als Andeutung ihres thieriſchen Weſens. Und wollte man ſagen, daß hier noch in griechiſchen Kunſtwerken einzelne Götter, namentlich Zeus ſelber in ſeinen Liebesabenteuern oft völlige Thiergeſtalt annehmen, ſo ſcheint mir im Gegentheil gerade hierin die völlige Scheidung des Göttlichen und Menſchlichen vom Thieriſchen ganz unzweideutig ausgeſprochen. Der Gott verwandelt ſich als Thier, eben um unerkannt zu ſein, und er unterzieht ſich dieſer Verwandlung nur zu einem momentanen, blos ſinnlichen Zwecke.

Je lebensvoller, je tiefer und gründlicher mit der fortſchreitenden Kunſt die menſchliche Geſtalt ſich durchbildete, deſto beſtimmter mußte das blos Thieriſche oder auch das blos Elementariſche ſich ausſcheiden. Nun aber ſtellt ſich dieſes Thieriſche doch auch wieder als ein ſelbſtſtändiger Kunſtgegenſtand hin. Und ſo war es eine neue Aufgabe, wo das Thieriſche und Menſchliche ſich berühren und verſchmelzen, dieſe Verbindung eben wieder nicht als eine willkürliche, künſtlich gemachte, ſondern als eine in ihrer Art wieder naturgemäße, als eine organiſche erſcheinen zu laſſen; und damit bildet ſich ein ganz neuer Kreis plaſtiſcher Darſtellungsgegenſtände. Als Beiſpiele dienen die Giganten und Centauren. Die Giganten-Karyatiden im Jupitertempel zu Agrigent ſind als Menſchen, als Rieſen gedacht, auf den Metopen des ſüdlichſten Tempels zu Selinus mit Helm und Beinſchienen, alſo noch in vollſtändig homeriſcher Rüſtung auf Vaſen des alten Stils. Später bleibt zwar ihr rieſiger Oberkörper menſchlich gebildet, aber er endet in ſchuppigen

Schlangenfüßen, ein Bild roher, an dem Erdgrund haftender Naturgewalt in vergeblichem Kampf gegen den freien, selbstbewußten Gott sich auflehnend.

Man kennt das wilde, zechlustige Volk der Centauren in Thessalien, gerade in den Zeiten der höchsten Kunstblüthe ein Lieblingsgegenstand! Der metaphorische Ausdruck, „daß Roß und Reiter Eins sind," ist da zur Wahrheit geworden.

Auf dem Kasten des Kypselos war der Centaur ein vollständiger Mann, dem nur hinten der Leib und die Hinterfüße eines Pferdes anhafteten. So sehen wir die Centauren auch noch auf älteren Vasen von Clusium und Volci. Später wird blos der Hals des Rosses mit menschlichem Oberleib vertauscht. Jene erstere Vorstellung war willkürlich, unwahr, unorganisch.

Das Roß war bei jenen ältesten Centaurenbildern bloßes Anhängsel, ein Nachgeschlepptes, wobei man fragen muß, warum es nicht abgeworfen oder wegamputirt wird. Eine natürliche Bewegung war bei dieser Gestalt undenkbar, absonderlich eine rasche, feurige, die bei dieser Gestalt gerade wesentlich ist.

In der späteren und ganz allgemein gewordenen Centauren-Bildung ist das Roß wirklich Roß; vierfüßig, zum Tragen fähig, zu Trab und Galopp, wozu der Mensch gerade des Rosses bedarf. Aber wo an diesem thierischen Körper die Theile einer höheren Organisation beginnen, schlägt diese Organisation augenblicklich in menschliche Formen um; so daß man nun auch umgekehrt sagen kann, wo am menschlichen Leibe die blos thierischen Functionen beginnen, hebt die Roßgestalt an; und es ist zu verwundern, welch' ein feines Naturgefühl dabei immer die edelsten Formen hervorhebt.

Der Centaur in der Kunst ist weniger ein zu niederer Thierorganisation herabgesunkener Mensch, als ein zur höheren Menschenbildung anstrebendes Roß. Doch kommt es, und dies wieder ganz folgerecht, nicht zur vollständigen, zur reinsten und schönsten Menschenbildung. Die Züge des Angesichtes sind beim Centauren wild, roh, nicht selten im vollsten Sinne karikirt, wie dies denn auch dem ethischen Standpunkte entspricht, welchen die Centauren in

Gruppirungen einnehmen als wilde Tummler durch Berg und Thal, als rohe Jäger, gewaltſame Frauenräuber; aber dann auch bekämpft und überwältigt von Halbgöttern oder Heroen der Sittigung.

Edler und zarter gebildet ſind die weiblichen Centauren. Ihr Menſchliches ſpielt in die Bildung der Nymphen hinüber, wie es denn überhaupt ſcheint, daß der weibliche Körper in der antiken Kunſt noch mehr als der männliche vor Entſtellungen bewahrt wird. Wenigſtens gilt dies z. B. von den weiblichen Dämonen des Meeres, den Okeaniden und den Nereiden.

Solche Meernymphen erſcheinen nur ſehr ſelten, nur ausnahmsweiſe, und erſt in den ſpäteſten Werken der Kunſt mit einem Fiſchleibe.

Dagegen ſind die männlichen Dämonen des Waſſers für das Reich des Poſeidon, was in Beziehung auf ihre Geſtalt die Centauren der Kunſt für Berg und Wald ſind; und die erdgeborenen Giganten mit ihren die Erde fegenden Schlangenfüßen, im Verhältniß zu den olympiſchen Weſen.

Der höchſte Gott aber des Meeres ſelbſt, der Gott und König des Meeres, ſteht in freier menſchlicher Perſönlichkeit da. Nur ſeinen untergeordneten Weſen, ſeinen Vaſallen und Trabanten haftet noch das blos Elementariſche an, und zwar das Element des Waſſers. So enden denn die Tritonen, Glaukos und Nereus, in den Leib eines Fiſches. Auch ſitzen hie und da an ihrem Leibe wohl Kiemen und Schuppen oder Seepflanzen, oder Krebsſcheeren haften ihrem feuchten, ſtruppigen oder ſeegrasartig ſtarrenden Haare an; ja, ganz entſprechend der in ihren Geburten ſo ungeheuerlich, unheimlich gebahrenden Natur des Meeres werden jene Weſen wohl noch phantaſtiſcher, z. B. mit den Vorderbeinen des Pferdes, des Bockes ausgeſtattet.

Die Natur ſelbſt hat in den Menſchen ſolche Weſen vorgebildet.

Bei allen Völkern finden wir die ſtets ſich wiederholenden Sagen, oder gar die Berichte von ſogenannten Sirenen und Meerweibern, von Weſen, die halb Fiſch, halb Menſch ſind. Dazu zum

Theil nach Möglichkeit bekräftigte Erzählungen von Menſchen, wie jener Francesco von Cierganes in Spanien, der, in's Waſſer gerathen, hier ein fiſchartiges Leben führte, und wirklich einen Anſatz von Schuppen am Rücken und Kreuz bekam.

Kurz, es iſt wenigſtens denkbar, wie das Meer ſolche Tritonen bilden, oder zu tritonenartigen Weſen umbilden konnte. Die Kunſt hat ſie ganz folgerecht aus der Natur dieſes Elementes geſchöpft, und in der Geſellſchaft beſonders von Delphinen, von muſchelartig gewundenen Seepferden und Seedrachen ſtellen ſie ſich unſerem Auge wenigſtens als vollkommen naturgeſetzmäßige, lebensfähige Organiſationen dar.

Aehnliches gilt endlich von den ſämmtlichen Begleitern des Dionyſos, von jenen untergeordneten Dämonen des Wald- und Feldlebens.

Auch ſie tragen menſchliche Bildung, nur mehr oder weniger derb gehalten. Thieriſches tritt zunächſt auch hier vorzüglich an den mehr den thieriſchen Functionen gehörenden Theilen hervor.

So ſind bei vielen Satyrn die Zeichen des Geſchlechts ganz thieriſch gebildet. Am Kreuzbein erhebt ſich der thieriſche Schweif; wie ja gewiſſe Phyſiologen wollen, daß die Natur wirklich ſelbſt beim Menſchen zum Schweife angeſetzt habe. Das thieriſch lauſchende Ohr dieſer Waldgeſchöpfe iſt auch thieriſch zugeſpitzt, dazu manchmal am Halſe Knoten oder Warzen, wie ſie den Ziegen eigen ſind; dies aber, ſowie die Phyſiognomie des Kopfes und die ſonſtige Bildung der ganzen Geſtalt, in den mannigfaltigſten Abſtufungen, von der faſt reizenden Geſtalt jenes flötenſpielenden Faun an bis zu den gehörnten und ziegenfüßigen Panen hinab.

Weibliche Weſen dieſer Art ſind gleichfalls nur unter die ſeltenſten Abnormitäten der Kunſt zu zählen. Wie ſich durch das abenteuerliche Wirrgewühl von Tritonen und anderen Seegebilden die reizenden Körper der Nereiden ſchlingen, ſo ſind den Faunen und Satyrn die gleich unverkümmerten Geſtalten der Nymphen und Bachantinnen beigeſellt.

Doch genug von dieſen niedrig gearteten, untergeordneten Geſtalten der griechiſchen Kunſt und Sage!

Sind wir zunächſt von der menſchlichen Geſtalt ausgegangen, als dem unmittelbaren Ausdrucke des Geiſtes, ſo müſſen wir jetzt wieder auf dieſe zurückkommen. Und zwar müſſen wir vor Allem die Krone der menſchlichen Geſtalt in's Auge faſſen, das Haupt, das menſchliche Angeſicht.

Hier tritt uns an allen griechiſchen Kunſtgeſtalten, welche die Götter und Heroen in höchſter Reinheit und Vollendung darſtellen, höchſt charakteriſtiſch das ſogenannte griechiſche Profil entgegen.

Stirn und Naſe bilden hier eine einzige ſanft geſenkte und nirgends merklich unterbrochene Linie, welche einer ſenkrechten nahe kommt. Ob dies bloße Abſtraction, oder der Wirklichkeit der Natur entnommen, darüber hätte nie geſtritten werden ſollen. Das griechiſche Profil findet ſich noch jetzt unter glücklich organiſirten Völkern, beſonders des ſüdlichen Himmels. Die Linie iſt von der Natur ſelbſt gezogen als die Linie ihrer höchſten, vollendetſten Organiſation, und iſt von der griechiſchen Kunſt nur glücklich herausgefühlt und als Normallinie für das Haupt eines Gottes durchgeführt.

Ihre Rechtfertigung iſt auf verſchiedene Weiſe verſucht worden. Ich erinnere nur an den berühmten Arzt und Phyſiologen Camper. Er zog eine gerade Linie durch die Höhlen des Ohrs bis zum Boden der Naſe, und eine zweite von der höchſten Hervorragung des Stirnbeins bis auf den am meiſten hervorragenden Theil der Oberkinnlade. In der Verſchiedenheit des Winkels, der ſich dadurch bildet, ſah Camper den Unterſchied der Thiere und der höheren und niederen Organiſation des Menſchen. Den kleinſten Winkel beſchreiben die Vögel, und je mehr das Thier der menſchlichen Geſtalt ſich nähert, deſto größer wird der Winkel. Er ſteigt an Affenköpfen von 42 bis zu 50 Graden, hat am Neger und Kalmücken 70, am Europäer 80 Grade, und am griechiſchen Ideale von 90 bis auf 100 Grade. Letzteres aber iſt zu beſchränken. Der Geſichtswinkel beträgt an den ſchönſten und beſten griechiſchen Statuen nur zwiſchen 90 und 92 Grade.

Herder erinnerte sehr schön an das Verhältniß des organischen Geschöpfes zur horizontalen und perpendikularen Kopfstellung und Bildung, von welchem Verhältniß die glückliche Lage des Gehirns, sowie die Schönheit und Proportion aller Gesichtstheile abhangen. Er nahm deshalb statt des Ohres den letzten Halswirbel zum Punkte und zog von ihm aus zum letzten Punkte des Hinterhauptes, zum obersten des Scheitels, zum vordersten der Stirn und zum hervorspringendsten Punkte des Kinnbeins Linien. Von der Formung und Richtung dieser Theile zum horizontalen und perpendikularen Gange hinge nun der ganze Habitus des Geschöpfes ab. „Je mehr sich der Körper zu heben und sich das Haupt vom Gerippe hinaufwärts loszugliedern strebt, desto feiner wird des Geschöpfes Bildung; und je mehr an dem erhöhteren Kopf die Untertheile des Gesichtes abnehmen oder zurückgedrängt werden, desto edler wird die Richtung desselben, desto verständiger sein Antlitz. Je weniger das Thier gleichsam Kinnbacken und je mehr es Kopf ist, desto vernunftähnlicher wird seine Bildung." (Werke 3, 157 ff.)

Auch auf das Hervorheben des Wesentlichen und Unterordnen des mehr Zufälligen und der Einzelnheiten unter eine Grundform — ein Hauptgesetz der griechischen Kunstthätigkeiten — wäre wohl der griechische Idealkopf in allen seinen Theilen zurückzuführen. „Die gerade Linie von Stirn und Nase wäre dann die Veranlassung der griechischen Gesichtsform, ihr Hauptgesetz aber die Grundform gewesen, unter welcher die Griechen sich das Verhältniß des Schädels und der Nase zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Die letzteren Theile (Jochbein und Kinnbacken) bilden das Segment eines kleineren, der Schädel und Nasenknochen das Segment eines größeren Eies oder Ovals, und das letztere soll, gleichsam zum Schutz, so über jenes hervorgeschoben sein, daß beide zusammen wieder eine neue größere Eiform, die des ganzen Kopfes, erzeugen. Daher an den griechischen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Nase und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen und liegen so geschützt, tief unter den vorspringenden Bogen der Augenbrauen; die Stirn aber muß nicht

zu hoch sein um des Schädels willen, denn eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht spitz werden soll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfange, welches der schönen Eiform des ganzen Kopfes nachtheilig ist." (Schorn, Studien, S. 88.)

Die größere Stirn der modernen Kunst hat man wohl für diese als Gesetz aufstellen wollen, indem die Stirn als Träger der geistigen Höhe unserer Zeit den Vorrang zu behaupten habe; wogegen zu erinnern ist, daß das Sinnliche nur durch vollkommenes Gleichgewicht seiner Theile das Geistige bezeichnen kann, und das höchste Geistige der Gestalt nicht im Knochenbau, sondern im Ausdruck hervortritt.

Eines aber kann befremden und scheint mit der idealen Form des griechischen Kopfes in Widerspruch zu stehen. Die Stirn ist sanftgewölbt, aber zugleich niedriger gehalten, als nach unserem heutigen Geschmack der Schönheit und dem Ausdruck des Geistes gemäß ist. Die Alten priesen gerade eine frons tenuis oder brevis als schön, und wir finden an Statuen, daß die Stirn oft noch absichtlich durch Binden, Kränze ꝛc. scheinbar verkürzt wird, wie umgekehrt der Moderne die Stirn zu erhöhen liebt. Winckelmann erklärt dies daraus, daß eine freie, hohe Stirn dem männlichen Alter eigen sei und der Eigenschaft der Tugend widerspreche, welche die Griechen ihren Göttern beilegten. Wir können dies nicht als zureichenden Grund gelten lassen. Wahr aber ist es, daß die Natur selbst im Entwicklungsgange des Menschen ein extremes Vorwalten der Stirn an die beiden äußersten Punkte des Lebens, an den Punkt der Unreife und an den des Verfalles, des Alters, verlegt hat, reell in der Bildung des Kinderkopfes, und scheinbar durch Entfernung der begrenzenden, verengenden Hülle der Haare am Schädel des Greises.

Ich knüpfe hieran sogleich eine bisher meines Wissens noch nicht aufgeworfene, doch ganz einfache Bemerkung. Lassen wir einmal die gerade Linie der Nase und Stirn als der Natur nicht widersprechend und der reinsten Schönheit gemäß gelten, so muß uns ein Blick auf den nächsten besten Kopf einer griechischen Statue das

Gefühl geben, daß eine erhöhte Stirn eine wahrhaft furchtbare Mißbildung begründen würde; denn die gerade Nase des griechischen Kopfes löst sich nicht fühlbar von der Stirn, erscheint nicht als ein Gesondertes, sondern als Fortsetzung der Stirn, als Verlängerung nach unten, sie gehört zur Stirn, sie ist noch Stirn.

Die so oft getadelte Fläche der griechischen Stirn modificirt sich übrigens nach individuellem Bedarf besonders in dem Untertheile. Wo es einen vorherrschenden Ausdruck der Kraft und Entschiedenheit gilt, am Kopfe des Jupiter, des Hercules z. B. tritt die Stirn am Augenknochen (über dem inneren Augenwinkel) mehr oder weniger mächtig hervor.

Die Schönheit des gleichmäßigen Umrisses der Stirn zu erhöhen, wird sie von den Haaren in einem ununterbrochenen Bogen umrahmt. So sinkt auch die Stirn in der Gegend der Schläfe nicht ein, wie dies bei zunehmendem Alter in der Wirklichkeit immer der Fall ist.

Der flache Rücken der gerade niedersteigenden Nase ist gewöhnlich scharf bezeichnet (dies ist die ὀὶς τετράγωνος). Unsere sogenannte Adlernase (γρυπόν) bleibt stets nur durch das Portrait bedingt; die Stumpfnase, die aufgestülpte (σιμός, repandus, supinus, resimus) kommt nur an Statuen-Köpfen von Kindern vor und bei den niederen Naturen der ländlichen Satyrn und Silenen, bald als Ausdruck kindlicher Naivetät, heiterer Schalkheit, komischer Laune, bald als Ausdruck derländlicher Natürlichkeit.

Die Augen sind gewöhnlich groß, von starker Wölbung. Im Profil bildet der Augapfel selbst ein Profil. Das Auge ist der Spiegel der Lichtwelt; es ist aber nie vortretend, sondern sehr tief gelegt, tiefer, als es in der Natur gewöhnlich ist. Es ist der inneren Welt des Gedankens gleichsam in unmittelbare Nähe gerückt.

Die Höhe der Augenwölbung erhält durch diese schattige Vertiefung zugleich ein stärkeres Licht, einen Lichtpunkt, einen Blick gleichsam, welche Wirkung noch durch den starken und scharfen Vorsprung des oberen Augenlides erhöht wird. Das untere Augenlid, wenn es etwas emporgezogen ist, giebt, wie an Köpfen der Venus,

Google

das sogenannte *ὑγρόν*, den Ausdruck des Schmachtenden, der Zärtlichkeit; bei männlichen Köpfen, selbst Portraitköpfen, wie z. B. Alexanders des Großen, den Ausdruck des Schwärmerischen. Der Superciliarbogen zieht sich in schneidender Schärfe, aber zugleich in sanfter Wölbung hin. Hochgewölbte Augenbrauen galten nicht für schön. Die Augenbrauen selbst wurden plastisch nicht ausgedrückt.

Die Wangen sind sehr mäßig gehalten, sanft gerundet, und weichen neben der Nase stark zurück. Wangengrübchen (*γελασῖνος*) kennt nur die niedere Bildung ländlicher Naturen.

Der Mund, nächst den Augen der schönste Theil des menschlichen Angesichtes, wurde fein und zart, doch nicht unkräftig und dürftig gebildet. Den vortretenden aufgeworfenen Lippen, dem *πρόχειλον*, welches sich gewöhnlich mit dem *σιμόν*, der Stumpfnase der Faunen verbindet, stehen die schmalen, zarten Lippen (*χεῖλη λεπτά*) entgegen. Charakteristisch an griechischen Idealköpfen ist die Kürze der Oberlippe. An einigen Köpfen des älteren Stils bemerkt man, daß der Rand der Lippen entweder mit einer eingeschnittenen Linie bezeichnet, oder „unmerklich gehoben und wie gekniffen ist." Während endlich an Bildern des ältesten Stils, sowie später bei römischen Kaiserköpfen der Mund geschlossen ist, ist die Lippe an den Idealgestalten der vollendeten Kunst in der Regel sanft geöffnet. Hegel (Aesthetik, Th. 2, S. 398) erklärt dies aus der Erfahrung, daß bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen, festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen, freien Bewußtsein dagegen sich leise öffnet, und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen. Durch die mäßige Oeffnung des Mundes wurde zugleich ein kräftigerer Schatten und mehr Wirkung und Leben erreicht. Die Zähne aber werden nur an sehr wenigen Figuren, etwa an Satyrn und Faunen im Lachen sichtbar.

Besonders charakteristisch am griechischen Kopf und ein Hauptmerkmal ist der untere Abschluß des Angesichtes, das Kinn. Die geistige Natur desselben offenbart sich hauptsächlich darin, daß es am thierischen Kopfe ganz fehlt. Während daher die ägyptische Kunst

das Kinn nur kleinlich, spitz oder ringsum abgekniffen bildet, stellt es die griechische Kunst stets kräftig dar und in völliger Rundung gewölbt, ja man findet wohl, daß die untere Kinnlade, um diese Großheit der Form zu erreichen, etwas größer und tiefer heruntergezogen und gewölbt ward, als dies in der Natur gewöhnlich zu sein pflegt. Das Grübchen im Kinn, die νύμφη der Griechen, die modica mento lacuna bei Apulejus, wurde als ein untergeordneter und mehr nur zufälliger, und die erhabene Rundung des Kinnes störender Reiz nur selten ausgedrückt.

Auch die Ohren wurden fein und schön gebildet, und ihre sorgfältige Ausarbeitung gab Winckelmann als eins der untrüglichsten Kennzeichen an, das Alte von modernen Ergänzungen zu unterscheiden. In Beziehung auf die Schönheit der Form ist dies richtig, doch ist an Statuen besonders eine feinere, in's Einzelne gehende Ausarbeitung dieses Theils nicht selten vernachlässigt. Ganz eigenthümlich sind an Köpfen der Athleten die von den häufigen Faustschlägen „verschwollenen Ohren." Das Ohr ist platt geschlagen, an den knorpeligen Flügeln geschwollen, so daß der innere Gang des Ohrs enger und das ganze äußere Ohr kleiner und zusammengezogen erscheint.

Der natürliche Schmuck des menschlichen Hauptes ist das Haar, ein mehr vegetativer als animalischer Stoff. — Ein langes, voll niederwallendes Haar ist bei Homer das Ehrenattribut der Griechen, es sind bei ihm die hauptumlockten Achäer. Der Spartaner ließ, sobald er in das Alter des Epheben getreten war, nach alter Sitte das Haar lang wachsen, und es unterschied dies den vollberechteten, freien Bürger von dem Unfreien und dem verachteten Handwerker. Im dorischen Kreta trugen wenigstens noch die ersten Beamten des Staates, die Kosmen, nach alter Sitte langes Haar. Jenes lange Haar wurde dann von den Spartanern über dem Scheitel zu einem Busch zusammengefaßt. Die zierlichen Jonier und die Attiker der alten Zeit trugen den sogenannten κόρυμβος oder κρωβύλος, d. i. eine Haarschleife über der Stirn, die mit einer goldenen Nadel, welche die Form einer Cicade hatte, zusammengesteckt ward.

Digitized by Google

An männlichen und weiblichen Statuen der älteren Zeit wurde dieser Korymbos mit Vorliebe nachgebildet, erhielt sich in späten Zeiten besonders noch als Zierde der Jugend, und so sehen wir ihn auch immer noch an den jugendlichen Idealgestalten des Apollo (von Belvedere), der Diana (von Versailles), des Eros, bald völliger und üppiger, bald dürftiger, aber ohne durch eine Nadel oder ein Band zusammengehalten zu sein. An den Bildern der gymnastischen Epheben und der Athleten ist der Sitte und dem natürlichen Bedarf der Palästra, des Siegplatzes, gemäß das Haar kurz abgeschnitten und leicht gekraust.

Weitere Modificationen aber werden bedingt durch die individuelle Charakteristik. Wo es den Ausdruck gedrungener sinnlicher Kraft gilt, auch wohl den Ausdruck des verschlossenen Trotzes, werden die kurzen Haare straffer, dicht und kraus gehalten, wie bei Ares und besonders Herakles. Die Majestät des Jupiterkopfes zu erhöhen, erhebt das Haar dieses weltbeherrschenden Gottes ein besonders reicher Haarwuchs, gleichsam sich bäumend über die Stirn, und fällt dann in großen Bogen zu beiden Seiten nieder. Lang und sanftgeringelt sinkt es vom Haupt des weichlichen Bacchus auf den Nacken herab. An den niederen Bildungen der Satyrn und Faune sind die Haare straubig, nur wenig gekrümmt, gleichsam eine Art von Ziegenhaaren. Man sieht, unsere sogenannten Titusköpfe sind classisch, aber freilich unter dem dionysischen Götterpöbel.

Auf die Ausführung der Haare wurde übrigens von den griechischen Künstlern besondere Sorgfalt verwandt; in der ältesten Zeit mit ängstlich kleinlicher Genauigkeit, kleine künstlich gedrehte Locken und Zöpfe nachahmend, dann später frei, ungezwungen, leicht wallend, in große und kleine Massen getheilt, zu einer lebendigen Wirkung von Licht und Schatten, und dies zwar in der besten Zeit ohne Beihülfe des Bohrers, welcher letztere dann wieder in der Zeit des Verfalles zu mühseliger, kleinlicher Ausführung mißbraucht ward. Gleichmäßige, ungesonderte, glattgestrichene Haare, wie sie moderne Künstler so häufig bildeten, kennen die alten nicht.

Auch an weiblichen Köpfen, wenn die Haare hinaufgestrichen und am Hinterhaupte zusammengewunden sind, scheinen sie sich, wie man an den herrlichen Statuen der Amazonen und der Diana sieht, in schlangenartigen Windungen bei sehr nachdrücklichen Vertiefungen zu bewegen. Gewisse Modificationen sind durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Materials bestimmt, wie denn an härteren Steinen die Haare allerdings wie kurz geschnitten und dann fein gekämmt erscheinen. Die Forderungen des Materials gelten aber auch ganz im Allgemeinen, und die künstlerische Behandlung der Haare, wie sie überhaupt der griechischen Sculptur eigenthümlich ist, erklärt sich aus der tiefen Kenntniß der Alten von Dem, was sie leisten kann und soll. Der Stoff des Bildners ist ja zu körperlich, zu sichtlich schwer; das Leichte, Schwebende, das Durchscheinende des natürlichen Haars kann er nicht wiedergeben. Durch den Schein, in der Wirkung von Licht und Schatten, muß er zu ersetzen suchen, was er in völliger Form nicht herstellen kann.

Was von der Bildung der Haare gesagt ward, gilt auch vom Bart des gereiften männlichen Kopfes. Der ägyptische Kopf ist ringsum glattgeschoren, und wo ein Bart erscheint, ist es künstlicher Ansatz. „Die Alten," sagt Lucian, „wie sie Männer waren, wollten auch als Männer erscheinen und erachteten den Bart als die Zierde des Mannes, wie auch die Mähne des Rosses und den Bart des Löwen."

Bis zur Zeit Alexander's des Großen trugen die Griechen den vollen Bart um Wange, Lippe und Kinn, der sich ohnedies in südlichen Ländern völliger, lockiger und in schönerem Wurfe entwickelt. Doch überließen sie ihn nicht der ganzen natürlichen Länge seines Wuchses, sondern ließen ihm eine sorgfältige Pflege angedeihen und arbeiteten auch von dieser Seite der Kunst entgegen, zu mannigfacher Charakteristik, wie die Porträtköpfe der genannten Epoche lehren und der verschiedene Wurf des Barthaars an den Statuen derjenigen Götter, welche nicht, wie Apollo und Bacchus, als Prototypen der reinen, gleichsam jungfräulichen männlichen Jugend gedacht sind.

Der schöne runde Bogen der Haare um Stirn und Schläfe verliert sich sanft in die Locken des Bartes und bildet einen prächtigen Rahmen um das Antlitz. Ein spitz vordringender, keilförmiger oder wie künstlich gedrehter Bart gehört in die ältere Epoche der kaum sich entwickelnden Kunst. Ein bloßer Schnurrbart blieb immer Zeichen der Barbaren, besonders der nordischen, wie der Celten. Durch Alexander den Großen kam die Sitte auf, den Bart zu scheeren, was anfänglich persiflirt ward, wie bei dem Komiker Alexis gefragt wird:

Τί γὰρ αἱ τρίχες λυποῦσιν ἡμᾶς, πρὸς θεῶν;
δι' ἃς ἀνὴρ ἕκαστος ἡμῶν φαίνεται.

Die neue Sitte scheint hie und da ernstlichen Widerstand gefunden zu haben, so daß sie durch besondere Gesetze eingeschärft werden mußte. Am längsten erhielt sich auch später noch die alte Sitte bei den Sophisten und den stoischen Tugendpredigern, die mit dem langen Bart, als dem Symbol ihrer tugendlichen Weisheit, zu kokettiren pflegten. (Sprüchwörter wie: *ἐκ πώγωνος σοφός*, oder *πωγωνοτροφία φιλόσοφον οὐ ποιεῖ*.) Bei Statuen der Götter und Heroen übrigens machten sich diese Umwandlungen der Mode nicht geltend.

II. Die Bekleidung.

Die Bekleidung der Griechen war höchst einfach, naturgemäß, und war auch zu Rom im Wesentlichen nur wenigen Veränderungen unterworfen. Kein Uebereinanderziehen einer Menge von Stücken über andere Stücke, so daß das Kleidungsstück gleichsam wieder bekleidet und überzogen wird und der Mensch darin steckt, wie in einer Menge von Vexirschachteln. Alle Kleidungsstücke der Hellenen sind entweder *ἐνδύματα*, oder *ἐπιβλήματα* (auch

ἀναβολή), überzogene oder umgelegte Stücke zum Anziehen, oder Stücke zum Ueberwurf; Rock wenn man will, oder Mantel. Das einzige ἔνδυμα, also Rock, auch für die Männer, ist der χιτών. Er kommt in älterer Zeit in zwei Hauptformen vor, 1) als ein kürzeres Hemd aus Wolle und ohne Aermel, und 2) als ein langes, faltenreiches aus Leinwand, und meist mit Aermeln. Dieser letztere, der faltenreiche Rock mit Aermeln, ist der Chiton der Jonier und der älteren Athener, nach Athen verpflanzt, wie O. Müller zu beweisen suchte, erst von den unter asiatischem Einfluß verweichlichten ionischen Städten.

Gewiß war diese Tracht bei den Attikern noch in der Epoche der Perserkriege herrschend, kam aber zur Zeit des peloponnesischen Krieges, wie Eustathius angiebt, als Perikles an der Spitze des Staates stand, gänzlich ab. An seine Stelle trat der kürzere Chiton, in der Regel aber mit Aermeln. Eine besondere Art des Chitons, welcher jedoch noch die Stelle eines Mantels vertritt, war die ἐξωμίς, ein χιτὼν ἑτερομάσχαλος, blos mit Einem Aermel für den linken Arm, während der rechte mit der Schulter und einem Theile der Brust frei blieb. So ist die Tracht der Sklaven und der arbeitenden Klasse, der Handwerker, weshalb in ihr selbst der Gott Hephästos erscheint. Ein blos bis an die Mitte der Schenkel reichender Chiton, den wir auf Vasengemälden und an den äginetischen Statuen sehen, war die militärische κνπασσίς. — Der ältere lange Chiton, noch mannigfach modificirt und verlängert, wie es scheint, vorzüglich nach lydischen Mustern, blieb übrigens als Festgewand, als χιτὼν ποδήρης, als στολὴ oder βασσάρα für die dionysischen Gestalten, als pythische Stola und als Prunkgewand der attischen Bühne.

Der Chiton der Priester war ὀρθοστάδιος, ungegürtet; der gewöhnliche Chiton dagegen wurde nicht ohne Gürtel getragen, und es galt, wie bei der römischen Tunica, als Anstandsregel, daß er vorn etwas über die Kniee und hinten bis an die Mitte der Kniekehle reiche.

Bei dem Epiblema, dem Ueberwurf der Männer, sind zwei

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE

Hauptformen wohl zu unterſcheiden, das ἱμάτιον und die χλαμύς.

Erſtens: Der gewöhnliche Mantel des Mannes, das ἱμάτιον, ἱμάτιον Ἑλληνικόν, das pallium Graecanicum bei Sueton. Es heißt im Gegenſatz der römiſchen Toga, der rotunda, τετράγωνον, quadratum, beſtand aus einem großen einfachen, viereckigen Tuche, das übrigens ganz wie die römiſche Toga nach der älteren einfacheren Art, umgelegt wurde. Man warf das Himation zuerſt über die linke Schulter, hielt es mit dem Arme feſt, und zog es im Rücken nach der rechten Seite über den rechten Arm oder unter denſelben hinweg, und ſchlug es dann wieder über die linke Schulter oder den linken Arm. Dieſer Umwurf war der ächt helleniſche, das ἐπὶ δεξιὰ ἀναβάλλεσθαι, während von den Barbaren, wenigſtens von den Thrakiern erwähnt wird, daß ſie den Mantel ἐπ' ἀριστερὰ anlegten, was auch von ungeſchliffenen Paraſiten vorkommt. Ueberhaupt erkannte man an dem anſtändigen und geſchickten Umwurf des Mantels den Freigebornen und anſtändig Erzogenen, ſowie am Gegentheil die bäueriſche Unbeholfenheit. Zum Anſtande des Umwurfs, zur εὐσχημοσύνη der ἀναβολή, gehört noch, daß der Mantel wenigſtens bis an das Knie oder noch tiefer über daſſelbe hinabfalle; doch galt auch ein zu tief gehender Schleppmantel als Zeichen anmaßender oder verweichlichter Ueppigkeit. Die ältere Sitte wenigſtens gebot ferner eine durchaus ruhige, beſcheidene, in ſich gefaßte Haltung; namentlich für junge Männer war bei den Römern das cohibere brachium, das ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχειν, die rechte Hand nicht frei, ſondern im Gewand zu tragen, eine Haltung, welche in früheren Zeiten ſelbſt die Redner beobachteten.

Der Mantel der Spartaner war von gröberem Tuche und kürzer, eine βραχεῖα ἀναβολή, und wurde τρίβων oder τριβώνιον genannt. Ihn trugen auch in Athen die ärmeren Bürger und die λακωνίζοντες, die Athener, die ſich im Nachäffen ſpartaniſcher Sitte gefielen, und die Philoſophen der cyniſchen und ſtoiſchen Schule.

Ganz verſchieden von dem Himation war ein zweiter Mantel der Männertracht, die χλαμύς (ἄλλης, allicula), auch die theſſa-

liſchen Fittige, *Θετταλικὰ πτερά*, genannt; urſprünglich blos Nationaltracht in Theſſalien und Macedonien, von wo aus ſie ſich über ganz Griechenland verbreitete. Wann? iſt nicht zu ermitteln. Erwähnt wird ſie zuerſt von der Sappho. Sie wurde Tracht des attiſchen Knaben, wenn er in das Ephebenalter eintrat, der allgemeine Reitermantel, *τὸ ἱππικόν*, und beſonders auch auf Reiſen getragen. Es war dies ein rundlich zugeſchnittenes Tuch, eine Art „Mantelkragen," welches auf der rechten Schulter, manchmal auch über der Bruſt, durch einen Knopf, durch eine Schnalle oder Spange befeſtigt wurde, und dann in zwei langen Zipfeln (*πτερὰ* oder *πέρυγες*) längs der Schenkel hinabfiel, meiſt noch verziert durch farbige Säume mannigfaltiger Art.

Die Frauentracht. Die Gewänder der Frauen modificiren ſich zwar nach dem Bedarf und Charakter des Geſchlechts und erſcheinen in Einzelnheiten mannigfaltiger; doch beſtehen ſie im Weſentlichen aus denſelben Hauptſtücken, wie das Männergewand. Auch das Frauengewand iſt *χιτὼν* und *ἱμάτιον*, Rock und Mantel. Beim Chiton iſt aber ſcharf zu ſondern 1) der doriſche, 2) der joniſche.

Der doriſche iſt der leichtere, freiere. Er war urſprünglich allgemein verbreitet, war eigentlich die ächte und althelleniſche Frauentracht und blieb bei den Spartanerinnen zu allen Zeiten derſelbe; nur außerhalb Sparta's nahm das Leben der griechiſchen Frauen einen mehr orientaliſchen, dem geſelligen und öffentlichen Leben entrückten Charakter an, was ſich dann natürlich auch in der Tracht der Frauen zu erkennen gab. Den althelleniſchen oder doriſchen Chiton ſehen wir in den Werken der Plaſtik beſonders auch an Bildern der Artemis, der Nike, der Hebe, der Iris, der Mänaden und Amazonen. Er war höchſt einfacher Art; ein nicht ſehr langes Hemd ohne Aermel. Dieſer Chiton beſtand wohl aus zwei gleich langen und gleich breiten Stücken wollenem Tuch, welche auf der einen Seite, und zwar auf der linken, bis gegen die Bruſt hin, von Unten gerechnet, zuſammengenäht wurden, auf der anderen Seite aber, ſo wenigſtens bei den Jungfrauen, nach Unten offen gelaſſen

wurden. Die hierdurch auf dieſer Seite gebildeten beiden Zipfel (πτέρυγες) konnten dann entweder durch Nadeln zuſammengehalten, oder zu freierer Bewegung auseinandergeſchlagen werden. Dies der vielbeſprochene und verrufene σχιστὸς χιτών der ſpartaniſchen Mädchen, um deſſen willen ſie von Ibykus ſich φαινομήριδες, Hüftenblößerinnen, mußten nennen laſſen. Die beiden Theile des Gewandes, welche Bruſt und Rücken decken ſollten, wurden aufgenommen und über den Achſeln zuſammengeheftet.

Noch iſt zu bemerken, daß dieſer Chiton der ſpartaniſchen Mädchen oft ſo kurz war, daß er noch über dem Knie aufhörte. An Kunſtwerken erſcheint er aber oft auch, z. B. an Victorienbildern, faſt in der Länge des ioniſchen Chiton und mit dem Diploïdion.

Der ioniſche, von den Athenienſern angenommene Chiton war von Linnenzeug, ganz genäht, ſehr weit, lang, ποδήρης, zu den Füßen niederreichend und faltenreich, und mit weiten, bald kürzeren, bald längeren Aermeln verſehen. Der ſtrengen ioniſchen Form nach waren auch dieſe Aermel ganz geſchloſſen, herabhängend wie weite, faltenreiche Säcke, doch wurden ſie oft auch von der Achſel an aufgeſchlitzt und durch Spangen zuſammengeheftet, ſo daß durch dieſen Schlitz des Aermels der bloße Arm ſichtbar war.

Mit dem Frauenchiton iſt im engſten Zuſammenhang, eigentlich nur als ein Theil deſſelben, ein Ueberſchlag zu betrachten, der Doppelchiton (διπλοΐς, διπλοΐδιον, auch wohl ἐπωμίς, ἡμιδιπλοΐδιον). Die beiden oberen Theile oder der obere Theil des Chiton, welcher nur Bruſt und Schultern decken ſoll, hat einen Ueberſchuß an Länge auf den Schultern geheftet oder geknüpft, und dieſer Ueberſchuß, über Bruſt und Rücken fallend, macht dann den Chiton zu einer Art von Doppelchiton. Meiſt reicht dieſer Ueberſchlag bis gegen die Hüften, oft noch tiefer hinab. Dies iſt gewiß die eigentliche und urſprüngliche Form, und am deutlichſten an einer Bronzeſtatue aus Herculanum. Manchmal indeſſen war dieſes Diploïdion auch ein beſonderes Kleidungsſtück (und dann, glaube ich, heißt es vorzugsweiſe auch ἐπωμίς), beſonders dann, wenn der Chiton, über

deſſen oberen Theil das Diploïdion an Rücken und Bruſt niederfallen ſollte, ein Chiton mit Aermeln war, der nicht über der Achſel zuſammengeheftet wurde, ſondern oben blos für den Hals und Kopf einen Ausſchnitt hatte.

Zum weiblichen Chiton gehört noch Binde und Gürtel, welche beide nicht zu verwechſeln ſind. Erſtere iſt die Bruſtbinde zum Halt des Buſens (*ταινία, μίτρα, ἀπόδεσμος, στηθόδεσμος* etc.). Dieſe Binde wurde meiſtens unter dem Chiton, manchmal aber auch über demſelben angelegt. Zweitens der Gürtel (*ζώνη, περίζωμα, περίζωστρα*, als weiblicher Gürtel beſonders *ζώνιον, στρόφιον*). Dieſer wurde über dem Gewande, um die Gegend der Hüften, bald höher, bald tiefer gelegt.

Der ioniſche Chiton war gewöhnlich auch nach Unten länger, als der Körper, den er bekleiden ſollte; er wurde nun unter dem Gürtel, der ihm zum Halt diente, ſo weit heraufgezogen, daß er nur bis zu den Füßen reichte. Daſſelbe geſchah, wenn man einen an ſich kürzeren Chiton noch mehr verkürzen wollte. Durch dieſes Hinaufziehen des Gewandes unter dem Gürtel entſteht über dieſem ein Bauſch, ein faltiger Ueberhang (*κόλπος*), welcher dann, wenn von oben noch das vorher beſchriebene Diploïdion dazukommt, mit der unteren Linie deſſelben einen parallelen Bogen beſchreibt.

Nur in den früheren Zeiten Athens war noch ein beſonderes Obergewand, das über dem Chiton getragen wurde, üblich, der *πέπλος*. Er erhielt ſich aber nur als der panathenäiſche Peplos und iſt noch beſonders an Pallasſtatuen des älteren Styls erſichtlich, ein regelmäßig gefaltetes, enganliegendes Obergewand, welches in der Regel mit dem Obertheile quer um die Bruſt gewunden und hier zuſammengeſteckt, manchmal aber auch wie der Chiton zu dem Diploïdion oben umgeſchlagen wurde. Vom panathenäiſchen Peplos abgeſehen, heißt *πέπλος* im gewöhnlichen Leben, und ſo ſchon bei den Tragikern, Gewand überhaupt.

Wohl aber iſt noch beſonders zu erwähnen das *ἐπίβλημα* der Frauentracht, das *ἱμάτιον* der Frauen oder die *ἀμπεχόνη* (dies der gewöhnlichſte Ausdruck), das *ἀμπεχόνιον*, weſentlich beſonders für

verheirathete Frauen, da für Mädchen, welche der Sitte nach nur selten das Haus verließen, auch der bloße Chiton genügte.

Der Frauenmantel iſt im Weſentlichen nicht von dem der Männer unterſchieden, daher er auch gemeinſchaftlich getragen werden konnte; wie denn von der Frau des Phocion erzählt wird, daß ſie immer nur im Mantel ihres Mannes erſchien, Xantippe dagegen ſich weigerte, im Himation des Sokrates auszugehen, der freilich nicht der ſtattlichſte geweſen ſein wird.

Auch in der Art, den Mantel umzulegen, iſt kein weſentlicher, durch das Geſchlecht bedingter Unterſchied zu erkennen, nur daß etwa bei Frauen die Falten reichlicher ſind, und die Umhüllung des Körpers vollſtändiger iſt. Manchmal aber beſteht das *ἐπίβλημα* blos in einer Art von kleinem Shawl, der durch mannigfachen Schwung zur Verſchönerung der Geſtalt und Bewegung benutzt wird, und iſt vielleicht beſonders das Diminutiv *ἀμπεχόνιον*. Auch ſehen wir bei Frauen den Mantel auch wohl ſchleierartig über den Kopf gezogen.

Es bleibt noch übrig die Kopfbedeckung und Fußbekleidung. Von erſterer im eigentlichen Sinne kann nur in Beziehung auf männliche Kleidung die Rede ſein. Aber auch von Männern wurde bei ihren gewöhnlichen Ausgängen durch die Straßen, nach den Hallen und Spaziergängen nach den Gymnaſien keine Kopfbedeckung getragen. Nur auf dem Lande und auf Reiſen, und je nach dem Bedarf gewiſſer Stände oder Beſchäftigungen kommen Kopfbedeckungen vor, welche noch in Kunſtwerken, beſonders auf Vaſenbildern, wiederzuerkennen ſind. Der allgemeine Name iſt *κυνῆ* (*κυνέη*) aus Fell, Leder, und *πῖλος*, der Filz, der Filzhut, und im Allgemeinen kann man unterſcheiden die Form des Hutes und die der Mütze.

Hier nur die üblichſten und für das Verſtändniß der Kunſtwerke bemerkenswerthen Formen.

1) Hut. a. *Πέτασος*, vorzüglich mit der Chlamys in Theſſalien und Macedonien heimiſch, und mit dieſem Gewandſtücke zugleich ſich verbreitend, daher auch wie die Chlamys charakteriſtiſche

Tracht des Epheben, besonders des attischen, wenn man will, ein insigne desselben, *πέτασος, τὸ τῶν ἐφήβων φόρημα*. Hie und da erscheint er verschieden modificirt. Im Ganzen hat er einen sehr niedrigen, runden, gewölbten Kopf, und breite, meist niedergehende Krämpen, welche letztere indeß am Petasos, den der göttliche Ephebe, Hermes, trägt, sehr schmal sind. Die Musterform, in welcher der ganze Hut einer umgekehrten Dolde gleicht, sieht man an drei Reliefs des Parthenon. Die abwärts gebogene Krämpe hat vier halbmondförmige Einschnitte, deren Spitzen über Stirn, Nacken und in der Gegend der Ohren zu stehen kommen.

b. Die *καυσία* (*καῦσις*, der Sonnenbrand), ursprünglich macedonisch, dem Petasos nahe verwandt, doch mit horizontaler, völlig runder, oft sehr breiter Krämpe, auch wohl mit einem höheren und oben platten Kopf. Ihr sehr ähnlich, wie zu vermuthen steht, besonders durch die große, flache und kreisrunde Krämpe, ist die arkadische *κυνῆ*, während die böotische (die *κυνῆ Βοιωτία*), welche auf Vasen z. B. Kadmos trägt, mehr die Form eines Tannenzapfens hat.

2) Die Mütze, in der Regel blos in der einfachen Form eines halben Eies, ohne Schirm und Krämpe, ist ständige Tracht der Schiffer, deshalb auch des Charon in der Unterwelt, der meerdurchirrenden Heroen, wie des Odysseus und der Dioskuren, als samothrakischer Kabiren und Halbgötter der Schifffahrt. Dieselbe Mütze tragen aber noch die Handwerker, und deshalb von den Göttern noch Hephästos.

Eine besondere, häufig vorkommende ausländische Mütze ist die phrygische Mütze oder Tiara, Mitra, an den Figuren des Paris, des phrygischen Atys, des Priamos und anderer, als barbarische Könige, besonders als Orientalen zu charakterisirender Gestalten. Sie beugt sich über dem Kopfe nach vorn gekrümmt über, was die italienischen Antiquare als corno bezeichneten, und hat unten zwei oder vier bald herabhängende, bald aufgeschlagene Litzen, Bänder (redimicula bei Virgil, die vorderen *παραγναθίδες* bei Strabo), von welchen die vorderen, ursprünglich dem persischen Penom analog, zum Verbinden des Mundes bestimmt waren.

Daß Hüte bei Frauen nicht vorkommen, wurde bemerkt, zugleich aber auch, daß das Himation manchmal auch zum Schleier benutzt wurde. Aber auch besondere Schleiertücher finden sich, wie manche andere Vorrichtungen, um die Fülle der Haare theils festzuhalten, theils zu schmücken, manchmal in bedeutsamer symbolischer Weise, und ein einfacher Haarschmuck letzterer Art kommt auch bei männlichen Köpfen vor. In alle Einzelnheiten können wir hier nicht eingehen.

Ein besonderes Schleiertuch für Frauen ist im Allgemeinen *φάριον*, *καλύπτρα*, auch wohl *κρήδεμνον*. Letzteres ist wahrscheinlich besonders jenes viereckige Tuch, welches auf verschiedene, mehr oder weniger zierliche Art, ähnlich etwa dem Kopftuche der Landbewohnerinnen in der Umgegend des heutigen Rom, über dem Haupte zusammengelegt wird. Als nachlässige Tracht besonders für die Ammen und Wärterinnen, auch Bachantinnen.

Ein feines und farbiges, um das Haar geschlungenes und den Kopf bald ganz, bald theilweise bedeckendes Tuch wird die *μίτρα* gewesen sein, wo dieses Wort nicht die phrygische Mütze bezeichnet. Eine bunte Mitra wird als Tracht der Hetären angeführt.

Der eigentliche *κεκρύφαλος* war ein Netz, das über die Haare gezogen wurde, das reticulum der Römerinnen, besonders auf pompejanischen Gemälden. Von ihm unterscheidet sich der eigentliche Haarsack, *σάκκος*. Er bedeckt bald den ganzen Kopf, so daß die Haare wie in einem Sack den Nacken hinabhängen, bald läßt er den vorderen Theil frei und ist auf der Stirn zusammengebunden, bald ist er hinten offen und läßt ein Büschel Haare heraushängen.

In Statuen dürften die genannten Kopfzierden und Verhüllungen kaum vorkommen; desto häufiger sind an Statuen und Büsten mehr oder weniger kranzähnliche, charakteristisch schmückende Bänder und Binden. Die hauptsächlichsten bei Frauen sind:

Der *στέφανος*, wo es nicht den wirklichen Kranz bedeutet, ein gleichmäßig breiter, kammartig um das Haupt gehender Ring, wie bei der Here zu Argos.

Die *στεφάνη*, ein unvollständiger Kranz, eine bloße Stirn-

krone, ein über der Stirnbreite hoch sich erhebendes, nach den Seiten hin aber schmal verlaufendes Band, Schmuck der Here und der Aphrodite, aber auch wohl selbst des Bacchus. In der Wirklichkeit wohl meist aus Metall, oder auch nur von vergoldetem Leder. Aehnlich ist ein zweites Haarband, die σφενδόνη, von σφενδόνη, die Schleuder, weil es, wie der Schleuderriemen, gleichfalls in der Mitte breit war und in schmalen Enden auslief. Es wurde am Hinterhaupt getragen und diente dazu, die Haare vom Nacken herauf in die Höhe zu halten, und verhinderte den Anblick des straff herangezogenen Haarwuchses im bloßen Nacken. Es hieß deshalb auch ὀπισθοσφενδόνη, wenn man jenes erstere über der Stirn sich erhebende Band als σφενδόνη bezeichnete. Sehr häufig finden sich beide verbunden.

Das διάδημα, ein gleichbreites Band, welches um das Haupt zwischen den Haaren liegt, mit herabhängenden Enden. Nach Plinius von Bacchus erfunden, um ihm selbst, und dann Königen und Triumphatoren zu dienen. Man sieht es besonders deutlich an den Köpfen der macedonischen Könige.

Ταινία, eine Ehrenbinde, gewöhnlich ein „breiteres Band mit zwei schmäleren an jedem Ende" in den Händen der Victoria, als Ehrenschmuck von Gräbern; auch gymnastischen Gestalten dargereicht. Ταινία heißt auch der ehrende Schmuck der Dichter und die aus mehreren Tänien zusammengewundene Binde an Köpfen der Athleten und des Herakles.

Fußbekleidung. Bei Göttern und Helden werden in Homer die Füße nie im Hause, sondern nur zum Ausgang oder zu Reisen bekleidet. So blieb auch in der historischen Zeit, bei Männern wenigstens, die Fußbekleidung auf das Leben außer dem Hause beschränkt, und selbst im fremden Hause, das man besuchte, legte man die Schuhe wenigstens ab, wenn man sich zum Mahle lagerte. Den spartanischen Jünglingen war Fußbekleidung gesetzlich verwehrt. Aber auch in Athen versagten sich Männer, welche ein einfacheres, strengeres Leben führten, wie Phocion, Sokrates, der Redner Lykurg, Platon's und Isokrates' Schüler, auch außer dem Hause, besondere

Gelegenheiten abgerechnet, wo das Gegentheil Anſtandsſache war, jede Fußbekleidung, wie denn auch Barfüßigkeit ſo gut wie Bart und ſpartaniſcher Mantel zur Charakteriſtik der Cyniker und Stoiker gehörte. Philoſtrat verwehrt einem ſchönen Jüngling die drückenden Sandalen, die nur für Kranke und Greiſe paßten; deshalb werde der hinkende Philoktet in Fußbinden gemalt, aber der Weiſe von Sinope und Krates, ein Ajax und Achill ſtets unbeſchuht. Derſelbe verlangt ſelbſt von ſeiner Geliebten, ſie ſoll ihre holden Füße nicht durch ein buntes Gewickel, und ſchimmere es auch von Gold, entſtellen, ſondern wie Hals, Haare und Augen ſie blos tragen und dem Erdboden ihre liebliche Spur gönnen. Auch wußte Momus, wie derſelbe Philoſtrat meldet, an Aphrodite Nichts zu tadeln, als das widerwärtige Geklapper ihrer Sandalen; ohne Schuhe ſollte ſie gehen, wie ſie dem Meer entſtieg.

Wie der gelehrte Benedict Balduinus bewieſen, war der erſte Schuh von Vater Adam erfunden, gefertigt und getragen worden, als er nach ſeinem Apfelbiß die Dornen und Diſteln der verfluchten Erde mit bloßen Füßen nicht mehr aushalten konnte. Nichts deſto weniger gehörte denn doch bei'm öffentlichen Erſcheinen eine ſorgfältige Bekleidung des Fußes mit zum Anſtande, und ſchlotterige Lockerheit derſelben gilt als Zeichen der *ἀῤῥοιχία*. Die Form war ſehr verſchiedenartig. Pollux zählt nicht weniger als zweiundzwanzig verſchieden benannte Arten von Frauenſchuhen — von der einfachſten Sohle an bis zum förmlichen Schuh und der ſtiefelartigen *ἐνδρομίς*, und alle kehren auf Kunſtwerken wieder, ſo häufig auch der Fuß bald der nackten, bald der bekleideten Figur frei von aller Bekleidung iſt. Die oft vorkommende Mittelform iſt das *σανδάλιον*, eigentlich nur für Frauen. Die gewöhnlichſte Art, wie dieſe Sohle befeſtigt wurde, iſt auch an Statuen die vorherrſchende. Zwiſchen der großen und der zweiten Zehe geht ein Riemen durch, der vermittelſt einer fibula, welche meiſt die Geſtalt eines Blattes oder eines Herzens hat, mit einem anderen der Länge nach über das Fußplatt laufenden und mit einem hinteren Riemenzeug verbundenen, oder auch mit zwei zu beiden Seiten der Sohle

befeſtigten Riemen verbunden iſt. Das Riemenwerk iſt aber auch vervielfältigt und ſchnürt dann nicht nur den Fuß, ſondern ſelbſt einen Theil des Beines bis zur Wade ein.

Die ἐνδρομίδες waren hoch heraufreichende Schuhe oder vielmehr Stiefeln, nahe verwandt mit dem Kothurn, paſſend für Jäger und Läufer, und deshalb auch den Bildern der Artemis eigen. Die Sohlen der Schuhe für Frauen, welche größer erſcheinen wollten, wurden auch wohl verdoppelt und verdreifacht, wobei dann zur mittelſten Lage gewöhnlich Kork genommen wurde. Solche Schuhe hießen tyrrheniſche, und Phidias hatte ſie ſeiner koloſſalen Minerva gegeben. Die Dramatiker benutzten ſie zum hohen tragiſchen Kothurn (κόθορνος), für den es zugleich charakteriſtiſch iſt, daß er ein ὑπόδημα ἀμφοτεροδέξιον war, das iſt für beide Füße paßte; daher Menſchen, die wir als Wetterfahnen bezeichnen, ſprüchwörtlich Kothurne genannt wurden.

Die Gewandung. Man ſieht, an der griechiſchen Gewandung iſt Nichts oder ſehr wenig vom ehrſamen Schneiderhandwerk zu erblicken. Dem Stoffe iſt blos der einfachſte, gleichſam natürlich architektoniſche Umriß gegeben oder vielmehr gelaſſen, das Viereck, die Kreislinie. Er iſt nicht erſt zu vielfachen Fetzen zerriſſen, zerſchnitten und dann wieder zu conventioneller Form zuſammengeflickt, geſpannt, gebauſcht, durchlöchert und geknöpft; — er wird nicht eine Art techniſches Kunſtproduct oder, in der Zunftſprache, eine Art Meiſterſtück für ſich, ſondern er wird erſt Etwas in dem Momente, für den er beſtimmt iſt, er wird erſt durch den Gebrauch, durch die Anwendung. In dieſem und durch dieſen Moment erſt gewinnt er Form, und dies durch das Wie des Umwurfs, durch die Thätigkeit des Individuums, welches das Kleid braucht; und da die eigenthümliche Sinnesart des Brauchenden, ſein Charakter, ſeine Gewohnheit, ſein Geſchlecht in der verſchiedenen Art des Umwurfs ſich kund giebt, ſo iſt in Wahrheit auch die bloße Hülle des Gewandes lebendig, geiſt- und charaktervoll.

Bei der griechiſchen Gewandung kann der bloße einfache Act des Ankleidens und Auskleidens, welcher durchaus freie, anmuthige

Bewegungen des Körpers zuläßt, nicht ſelten ſie begünſtigt, der Gegenſtand eines gefälligen, ſinnlich und gemüthlich befriedigenden Bildes werden. Wie lieblich iſt die kleine Statue einer Nymphe in Neapel, welche den Fuß mit der Sandale bekleidet; wie reizend die Bewegung der Arme an jener Tänzerin ebendaſelbſt, welche eben den Chiton über der Schulter zuſammenheftet; oder man denke ſich den netten Pantarkes des Phidias, der die Siegerbinde um ſein Haupt ſchlingt; man ſehe den ſogenannten Jaſon in Paris, den einen Epheben am Fries des Parthenon, der ſich zum Reiteraufzug anſchickt, die Fußbekleidung anlegt; die nur falſch reſtaurirte Statue Alexander's des Großen, der die Beinſchienen zur Schlacht anlegen will, in der Glyptothek zu München! Man denke ſich einen Staatsmann, der den faltenreichen Mantel um die Schultern wirft! — Bei unſerer modernen Gewandung kann Aehnliches nur vorkommen, wo ihre Theile mehr oder weniger an Antikes erinnern, beim Umwurf des männlichen Mantels oder des weiblichen Shawls, welcher faſt der ἀμπεχόνη entſpricht; oder bei der Toilette einer ſchönen Dame, die das Haar zu neſteln oder zu ſchmücken beſchäftigt iſt. Dagegen ſtelle man ſich die Vollziehung der Schnurrbartfolter, das Ziehen und Glätten eines Strumpfes in Marmor gemeißelt vor, oder einen Helden, der mit geſtreckten Beinen in die hohlen Hoſenſtänder fährt, ſtöhnend oder fluchend die Stiefeln an den Ohren, den Stulpen emporzieht, und Abends den treuen Stiefelknecht nicht zu vergeſſen! — Man ſage nicht, dergleichen hat mit Kunſt Nichts zu thun, es hat keine Bedeutung, keinen Sinn! Spricht ſich nicht in der Mühe und Noth des bloßen lumpigen Sichkleidens und Entkleidens vollſtändig das Gekünſtelte, mühſelig Gemachte, Beengende unſerer Zuſtände aus, und dort die freie, natürliche Behaglichkeit des antiken Lebens?

Nur das antike Gewand kann ferner als Beiwerk auch neben der Darſtellung des menſchlichen Körpers eine Stelle finden. Das moderne Gewand hat eine beſtimmte, künſtliche Form, und zwar iſt es beſonders bei der männlichen Tracht ein Analogon des menſchlichen Körpers: aber des menſchlichen Körpers nur in ſeinen all-

gemeinſten geometriſchen linearen Umriſſen und ohne organiſche Vermittelung. Rock und Beinkleider übereinander am Nagel aufgehangen ſind ein Menſch, aber ein Scheuſal von Menſchen, ein Hampelmann, eine menſchenähnliche Telegraphenfigur. Das antike Kleid hat keine Form, am wenigſten eine menſchenähnliche; abgelegt iſt es ein bloßer Stoff, Leinwand oder Wolle; aber indem es die Natur deſſelben in ſeiner Weiſe geltend macht, durch das ihm eigenthümliche Licht- und Schattenſpiel des Faltenwurfs vollkommen geeignet, zum ergänzenden oder belebenden Contraſt des menſchlichen Organismus als ein ihm Fremdes gegenübergeſtellt zu werden.

So wird auch dem Gewand, wo es den Körper wirklich bedeckt, die Natur ſeines Stoffes bewahrt; wie in der architektoniſchen Umgebung des Menſchen oder ſeines und des Gottes Abbildes die Geſetze des Baues für ſich durchgebildet werden. Das Gewand iſt eine Art architektoniſcher Umgebung der lebendigen Geſtalt, iſt vorherrſchend ein Getragenes; es gehorcht dem Geſetz der Schwere, ſinkt ſenkrecht zum Grunde, nnd wo es Widerſtand findet, bricht es ſich in Falten, bildet Flächen, Ecken, Wölbungen. Auf der anderen Seite aber mußte es blos als dienend, als untergeordnet erſcheinen, als Hülle des Organismus, es durfte ihn daher nicht als ein Vorhang verhüllen. Es wurde Grundſatz, die Formen des menſchlichen Körpers überall ſo viel als möglich durch die Hülle des Gewandes hervortreten zu laſſen. Auf den vorragenden Theilen des Körpers wurde das Gewand in größeren Flächen gehalten. Die Außenlinien und Seitenfalten wurden zu ſtarken Schattenfurchen vertieft, ſo daß Eines durch das Andere noch mehr gehoben und verſtärkt wurde, und durch die einfachen Contouren des nicht völlig verdeckten Nackten und durch das mannigfache Spiel von ſtärkeren und ſchwächeren Schatten und Lichtern, von geraden und gebogenen oder gebrochenen Falten des Gewandes, die wunderbarſte Harmonie zum Vorſchein kommt.

Die verſchiedene Lage, der verſchiedene Wurf des Gewandes wird aber nicht nur durch das bloße ruhige Gerüſte der menſchlichen Geſtalt bedingt. Jede Bewegung der menſchlichen Geſtalt, jede

Haltung bedingt den Faltenwurf auf's Neue, und eröffnet bei dem griechiſchen Gewand in Wahrheit das Feld eines unendlichen Wechſels. Da ferner der Natur eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung ſogleich, im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, ſo wußten auch dies die griechiſchen Künſtler vortrefflich zu benutzen, um den Einen Moment, welcher der bildenden Kunſt geſtattet iſt, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß ſie im Wurfe der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichſam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies iſt es wohl, was Goethe „das tauſendfache Echo der Geſtalt" nennt. Die Verwirrung der Falten aber, welche in der Wirklichkeit wohl durch die Bewegung entſteht, wurde von den Griechen vermieden.

Auch hier bleibt das Gewand dem Körper untergeordnet. Ohne die Wahrheit zu verkürzen, wird in die Faltenbewegung Ordnung und Klarheit gebracht. Auch in der Darſtellung des Gewandes gilt der Grundſatz, das Minderweſentliche dem Weſentlichen unterzuordnen, Hauptgeſichtspunkte feſtzuhalten, die Hauptmaſſen des Wurfs und die untergeordneten Nebenfalten in das gehörige Verhältniß zu bringen. Bei all' dieſem iſt nun einzugeſtehen, daß die griechiſchen Künſtler, um den Forderungen der Kunſt zu genügen, über die Erfahrung der Wirklichkeit und einer blos naturtreuen Darſtellung hinausgegangen ſind. Das völlige Durchblicken der nackten Körperform iſt weder aus der Natur des leinwandenen Gewandes der Griechen, noch aus dem Nachbilden naſſer, gefeuchteter Gewänder zu erklären. Die Plaſtik, als Bildnerin in der Maſſe des todten ſchweren Steines oder Erzes, kann eigentlich, ſtreng genommen, das Kleid als Kleid gar nicht darſtellen. Das Kleid iſt todter, unorganiſcher Stoff, und doch zugleich kein Völliges, kein Rundes, in ſich Beſchloſſenes, und würde die Plaſtik auch verſuchen, den Stoff in ſeiner Leichtigkeit darſtellen zu wollen, es würde doch nur ein ſteinerner Klotz zum Vorſchein kommen. Der griechiſche Künſtler ſucht daher durch andere Hülfsmittel, durch den Schein zu erſetzen, was ihm in der Wirklichkeit nicht gelingen kann. Er bildet

häufig ein Gewand, das kraus iſt, oder kaum noch Gewand iſt, eine Hülle, die nicht verhüllt, einen Schein des Gewandes, ein durchſcheinendes Gewand. Als das Aeußerſte dieſer Art iſt die ſogenannte farneſiſche Flora zu betrachten. Alle Formen und Linien des nackten Körpers treten hier in faſt vollkommener Schärfe und Reinheit vor Augen, ohne daß das Gewand völlig verſchwunden iſt, wie an der bekleideten ägyptiſchen Statue. Der leiſe Wellenſchlag der Falten ſelbſt bezeichnet die Gliederung des Lebensorganismus; man erkennt die zierlich gerundete Scheibe des Schooßes, die tiefe Curve des Nabels, die äußerſten Spitzen des Buſens. Senkrechte Falten zu größeren Maſſen geordnet an den beiden Seiten des Körpers bilden feſte, markige Schatten und dienen dazu, die Geſtalt noch mehr vortreten zu laſſen. Die Maſſen dieſer Falten werden um ſo größer oder zahlreicher, je mehr ſie ſich vom Nackten und vom eigentlichen Kern der Glieder entfernen. Der über die Hüften geknüpfte Gürtel mit zarten und mannigfach wechſelnden Falten erhöht noch die Anmuth in der Bewegung des Gewandes. Die rechte Hand zieht das untere Ende des Chitons etwas in die Höhe und bringt dadurch halbzirkelförmige Falten hervor, die nun wieder mit jenen contraſtiren, welche von den Schultern und vom Gürtel durch ihr Gewicht ſenkrecht niederſinken. Und bei allen dieſen Mannigfaltigkeiten der Drapirung iſt Alles klar und ruhig, wie die nur leiſe vorſchreitende Bewegung der blühenden Geſtalt ſelbſt.

Zweites Kapitel.

Von der Technik der griechischen Plastik.

I. Die Technik als solche.

Als die ersten Anfänge der plastischen Technik haben wir die Holzschnitzerei und das Töpferhandwerk zu betrachten.

Ueber die Technik des Schnitzens ist wenig zu sagen. Das Material bietet nicht viel Schwierigkeit. Es kommt auf eine geschickte Hand an und auf ein künstlerisches Auge. Anders ist es mit der Arbeit in Thon. Und diese Kunstgattung ist um so wichtiger, da sie die unerläßliche Grundlage aller höheren bildenden Kunst ist. Ohne sie kein Modell, und ohne Modell keine Sculptur und Plastik. Plinius bezeichnet daher mit Recht die Thonbildnerei als die mater statuariae, sculpturae et caelaturae.

Die Thongebilde, welche nicht an der Töpferscheibe, sondern aus freier Hand oder auch wohl in Formen verfertigt wurden, bestanden entweder:

1) aus ungebranntem, blos an der Luft getrocknetem Thon. Das sind die ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ, cruda opera bei Plinius, daher die Künstler selbst πηλοπλάθοι heißen. Diese verfertigen auch Puppen, und wir finden auch πήλινοι θεοὶ erwähnt, wie luteus Vulcanus bei Juvenal. Meist wohl nur zum Privatgebrauch, zum häuslichen Cultus der Genien des häuslichen Herdes, und den Todten mit in's Grab gegeben. Dahin gehört eine Unzahl

roher Bilder, die in attiſchen und etruriſchen Gräbern gefunden wurden. Oder

2) die Bilder waren aus gebranntem Thon, *ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς* (terracotta). Solche Bilder ſah Pauſanias auf dem Dache der Königshalle in Athen. Beſonders in Rom und Etrurien wurden die fastigia templorum mit ſolchen Thonbildern geſchmückt. Auch Reliefs aus gebrannter Erde waren beliebt, Arabesken zu architektoniſchem Bedarf. Dieſe waren faſt immer bemalt. Sehr viele Terracottas haben ſich rein erhalten. Namentlich gehören hierher auch die zierlichen und unendlich mannigfach geformten Lampen, z. B. das kleine Bild einer thronenden Göttin im Muſeum zu Berlin; die bei Velletri gefundenen und im Muſeum Borgia aufbewahrten farbigen Reliefs, ritterliche Spiele, Gaſtmahle und dergleichen Scenen des Lebens vorſtellend.

Am wichtigſten wurde die Plaſtik, die Bildnerei in Thon durch das Modell, das Vorbild für den Marmorbildner und ganz beſonders den Erzgießer. Das Erzbild kann das Modell nie entbehren. Das Modell hieß übrigens *πρόπλασμα*. Bei Figuren von größerem Maßſtab wurde der Thon über einen hochlangen, ſkelettartigen Kern geſchlagen, *κίνναβος*, *κάναβος*. Der Thon ſelbſt ward hier wie bei jedem Thonbilde mit dem Modellſtab, und in den feineren Theilen mit dem Finger und Nagel bearbeitet. So ſehen wir auf Reliefs und Gemmen den Prometheus, den Ahnherrn der Plaſtiker, mit der Bildung des Menſchen beſchäftigt. Der Menſch ſelbſt iſt ein lebendiges plaſtiſches Kunſtwerk.

Wie die niederen Arten der alten Plaſtik, ſo theilen ſich die höheren in ſolche, welche in harten, und andere, welche in weichen Maſſen bilden. An die Holzſchnitzkunſt ſchließt ſich die Sculptur, an die Thonbildnerei oder Plaſtik die statuaria, die Bildgießkunſt. Wir ſprechen zuerſt von dieſer.

1. Die Bildnerei in weichen Stoffen.

1) Die ars statuaria, die Bildgießkunſt, iſt die Technik der Metallbildnerei. Die künſtlichen Metallarbeiten der

älteſten Zeit beruhten auf dem Verfahren, welches noch in den ſpäteſten Epochen wenigſtens bei Bildern aus Gold und Silber angewendet wurde. Das Metall iſt zu bändigen, zu einer Kunſtform zu ſchmeidigen; dazu gehören ſtarke Mittel, die Kraft und Stärke des männlichen Armes. Der Erzguß wurde erſt in der nächſten Epoche von den Samiern Rhökus und Theodorus erfunden. Die frühere Erztechnik war das Treiben mit dem Hammer oder dem ſogenannten Bunzen. Daher bei Homer der Ausdruck *ἀσπίδα ἐλαύνειν*, und ſpäter *χαλκὸν ἐλαύνειν*. Das Hauptinſtrument iſt hierbei der *ἄκμων*, Amboß, der feſte Grund für die Kraftentwickelung, und *ῥάιστήρ*, *σφῦρα*, der vom Arme geſchwungene Hammer. Ein mit dieſen Inſtrumenten gefertigtes Werk heißt dann ein *σφυρήλατον*, ein mit dem Hammer getriebenes Werk. Die Metallſtücke aus aes regulare, dem dehnbaren Erz, im Gegenſatz zu dem ſpröden, aes caldarium, wurden zu Blechen geſchlagen, wobei die Vorſicht anzuwenden war, das Blech nicht zu ſehr zu verdünnen, damit es unter dem Treiben nicht Riſſe bekomme. Denn aus einem einzigen Stück Metall, aus Silber, aus Kupfer, kann man eine Schale, kann man einen Schild fertigen, aber nimmer ein völliges, rundes Bildwerk, eine volle Figur. Halbrundes iſt möglich; darüber ſogleich nachher. Dieſe einzelnen Stücke wurden dann zuſammengeſetzt und mit den ſogenannten Schwalbenſchwänzen befeſtigt. Das ſind die *δεσμοί*, *ἧλοι*, *περόναι*, *κέντρα*. In dieſer Art war das Jupiterbild neben dem Tempel der *Πάλλας χαλκίοικος* in Sparta. Pauſanias hat es beſchrieben; er nennt es das älteſte Erzwerk Griechenlands (*παλαιότατον πάντων, ὁπόσα ἐστι χαλκοῦ*). Der Künſtler deſſelben war Learchus aus Rhegium, welcher von Einigen ein Schüler des Dipönus und Scyllis, von Anderen des Dädalus genannt wird.

Die bei Weitem größte Erfindung, welche von dem Zeitraum ausgeht, welcher mit der fünfzigſten Olympiade beginnt, iſt die des Erzguſſes, die statuaria ars. Hierbei kommt zuerſt wieder in Betracht der Stoff. Eiſen wurde ſehr ſelten zu Statuen gegoſſen. Der Samier Theodorus, der Erfinder des Erzguſſes, aber bediente

ſich noch dieſes Metalles (Pauſ. III, 12, 8). Von Tiſagoras' Hand war zu Delphi ein Hercules mit der Hydra kämpfend aus Eiſen (Pauſ. X, 18, 5), und eines eiſernen Hercules von Alkon gedenkt Plinius (XXXIV, 40).

Herrſchender Stoff der statuaria war das aes, χαλκός (von χαλάω, dehnen), urſprünglich bloßes Kupfer (χαλκὸς κύπριος oder χαλκὸς μέλας, cuprum, dann auch χαλκὸς κεκραμένος, unſere Bronze). Die Grundlage bildet unſer Kupfer, womit dann Zinn, auch Blei und Zink, bald zuſammen bald einzeln, bald in geringerem bald in größerem Verhältniß verbunden war. Kupfer mit Zink iſt unſer Meſſing. Das eigentliche Erz entſteht, wenn dem Kupfer Zinn oder Blei, oder beides zugleich beigemiſcht wird. (Hirt, Amalthea, S. 240.)

Die Alten nennen drei verſchiedene Erzmiſchungen, zwei ältere, die deliſche und die äginetiſche, deren ſich die größten Künſtler vorzugsweiſe bedienten. Später kam noch die vielbeſprochene, aber noch immer räthſelhafte korinthiſche Erzmiſchung hinzu. Die Sage bei Plinius (XXXIV, 3), daß ſie bei Zerſtörung Korinth's durch Mummius zufällig durch Zuſammenſchmelzen verſchiedener Metalle entſtanden ſei, verdient kaum einer Erwähnung. Zuverläſſig war ſie ſchon vor dieſer Kataſtrophe üblich, und der Umſtand, daß die Kunſt dieſer Miſchung, welche den Römern, wie es ſcheint, immer ein Geheimniß geblieben war, frühzeitig wieder verloren ging, mag zum Theil die enthuſiaſtiſche Liebhaberei der römiſchen Großen an Geräthen aus korinthiſchem Erz erklären, welche ſie höher als Gold und Silber ſchätzten. Uebrigens gab es auch Statuen aus korinthiſchem Erz, signa Corinthia. Das Exemplar des Saurektonos, welches Martial vor Augen hatte, heißt Sauroctonos Corinthius (14, 172); aus derſelben Erzmiſchung waren die Amazone des Strongylion (Ol. 103), viele Statuen in Delphi (Plut. de Pyth. or. 2), und die Bilder, welche Alexander der Große auf ſeinen Feldzügen mit ſich führte. An allen bewunderte man τοῦ χαλκοῦ τὸ ἀνθηρόν, aber man unterſchied wieder drei Gattungen: erſtens, ein weißſchimmerndes, candidum, deſſen Glanz ſich dem Silber näherte,

indem die Hauptmaſſe der Erzmiſchung aus Silber beſtand; die zweite war diejenige, wo die gelbliche Farbe des Goldes vorherrſchte; und die dritte, wo alle Ingredienzen in gleichem Verhältniß gemiſcht waren, aequalis omnium temperies (Plin. XXXIV, 3. S. 640).

Die Römer ſprechen überdies oft von einem ächtgriechiſchen Farbenton des Erzes, bei dem das Kennerauge nicht irren könnte, color Graecanicus (Plin. XX, S. 659), dem verus color aeris (Plin. ep. 3, 6). Ueberhaupt aber hatten die Griechen — eine Meiſterſchaft, welche wir in dieſer Ausdehnung nicht mehr beſitzen — den Farbenton der Bronze vollkommen in ihrer Gewalt. Beſonders geſchätzt war bei den Alten das Erz, welches in die Leberfarbe hinüberſpielte, ἡπατίζον genannt (colorem pretiosum ad jecinoris imaginem vergens, quod ideo hepatizon appellant procul a Corinthio: longe tamen ante Aegineticum atque Deliacum, quae diu obtinuere principatum [Plin. S. 640]). Die Körper der Athleten ferner waren von der Sonne und der Oelſalbe gebräunt, μελάντερον κεχρωσμένοι. Dieſe Farbe wußte man in der Bronzemiſchung nachzuahmen, ſo daß Dio Chryſoſtomus (Or. 28. p. 289) von dem gymnaſtiſchen Jatrokles ſagen konnte, er war den vollkommenen Bronzeſtatuen ähnlich, und die Farbe ſeines Körpers glich der Bronze, χαλκῷ κεκραμένῳ (Böttiger Andeut. S. 130 ff.), alſo eherne Athleten. Sogar einzelnen Theilen der Bronzeſtatuen wußte man eine gewiſſe beſondere Farbe oder einen Localton mitzutheilen. Von der Jokaſte des Silanion wird ſpäter die Rede ſein. In dem Angeſichte des Athamas von Ariſtonidas ſah man die Röthe des Schamgefühls, mit welcher er reuevoll die in Raſerei verübte Mordthat überdachte (Plin. XXXIV, 40. S. 666). Die Art, wie dies bewerkſtelligt wurde, iſt für uns, und war auch ſchon den Römern ein Geheimniß. Denn Eiſen, welches Plinius angiebt, läßt ſich nicht mit Kupfer miſchen. Als räthſelhafter betrachtet man die Bronzeſtatue zu Samos, welche Apulejus (Flor. p. 128) beſchreibt, die tunica picturis variegata. Ich halte dies für Emailmalerei.

Ueberdies wurden einzelne Theile an Bronzeſtatuen — und darüber kann kein Zweifel ſein — wie die Haare und ſelbſt die Lippen, vergoldet, wie an einer Athletenbüſte zu München, oder verſilbert; an Kleidungsſtücken wurde Silber eingelegt, wie an dem Diadem des bronzenen Apollo Sauroktonos in der Villa Albani und an mehreren Bronzen in Neapel.

Allgemein ſcheint bei Bronzen die Sitte geweſen zu ſein, beſondere Augen einzuſetzen, theils von Silber, theils aus edleren Steinen, theils von Email. Böttiger vermuthet, daß die fabri oculárii, welche in Inſchriften genannt werden, Künſtler waren, welche ſich ausſchließlich mit der Einſetzung von den Augen der Statuen beſchäftigten (And. S. 87). Daher haben faſt alle noch erhaltenen Bronzen die Augen hohl, indem barbariſche Habſucht ſich des wirklich oder vermeintlich koſtbareren Stoffes bemächtigte. In der herrlichen Bronzeſammlung des Museo Borbonico in Neapel, der erſten Europa's, iſt die Stelle des Augapfels faſt immer hohl, das Weiße des Auges aber mit der entſprechenden Farbe in Email gemalt. In Brescia aber fand man eine koloſſale Bronze-Victoria, an welcher, wie berichtet wird, die Augen aus Onyxſteinen ſich erhalten haben. (Jahrb. für Philologie und Pädagogik 1828, I. S. 482.) Letztere ſah ich nicht mehr; die Augenſterne ſind hohl, müſſen aber allerdings mit Steinen gefüllt geweſen ſein.

Das Verfahren der Alten beim Gießen ſelbſt war, ſo weit wir davon unterrichtet ſind, im Ganzen daſſelbe, deſſen die modernen Künſtler in der Regel ſich bedienen. Die Bildgießkunſt, die statuaria, beruht in viel ſtrengerem Sinne, als die Sculptur, auf dem Modell, dem Thonmodell. Daher auch die statuaria geradehin oft Plaſtik genannt wurde, und die Plaſtik im engeren Sinne die mater statuariae, die Mutter der Bildgießkunſt. Das Verfahren war folgendes: Ueber einen feuerfeſten Kern wird die Statue aus Wachs boſſirt. Dieſes Wachs muß überall gleichmäßig die Dicke haben, welche der Erzguß ſelbſt je nach ſeinen verſchiedenen Theilen erhalten ſoll. Die Wachsform iſt auf's Sorgfältigſte zu vollenden, da ſie das eigentliche Modell iſt. Darüber wird nun

eine Form aus dem feinſten geſchwemmten Thon (auch wohl aus gereinigter Aſche) geſtrichen, in unſerer Kunſtſprache der Mantel, bei den Alten λίγδος oder χοάνη, χόανος und χῶνος genannt. Sie hat Röhren zum Einſtrömen des Erzes, τρυπήματα τῷ Δ παραπλήσια. Dann ſchreitet man zum Ausſchmelzen des Wachſes bei gelindem Feuer, und wenn nun die Form und der Kern noch gehörig ummauert wurde, ſo läßt man das Metall durch jene Röhren einſtrömen. Es füllt den Raum, welchen das Wachs eingenommen hatte.

Koloſſe von großen Dimenſionen wurden bei den Alten ſtückweiſe gegoſſen. Selbſt bei kleineren Statuen ſcheint man nicht ſelten ſo verfahren zu ſein. Faſt alle Bronzen, wenigſtens die, welche man in Herculanum fand, ſind aus mehreren Stücken zuſammengeſetzt. (Winckelmann Werke 2. S. 271.) Ja, freihängende Locken pflegte man zu allen Zeiten beſonders zu gießen und anzulöthen. Glaucus von Chios, heißt es, hatte die Kunſt des Löthens erfunden. Der griechiſche Ausdruck dafür iſt κόλλησις. (Winckelmann 5. S. 133.)

Alle noch erhaltenen Bronzen aber geben uns den höchſten Begriff von der techniſchen Meiſterſchaft der Alten. Die Metallmaſſe iſt gewöhnlich ſehr dünn, an großen Figuren ſelten ſtärker als eine Linie! und Alles iſt mit der größten Reinheit ausgegoſſen, ſo daß wahrſcheinlich bei den Alten die Nachhülfe nach Vollendung des Guſſes nur eine ſehr geringe war, und die Statue das Modell in höchſter Reinheit und Vollendung wiedergab. Doch iſt es falſch, wenn Einige behaupten (Winckelmann 5. S. 454), die Alten hätten die Nachhülfe des Ciſelirens gar nicht gekannt. Die deutlichſten Spuren von Ciſelirinſtrumenten habe ich an einer der ſchönſten Statuen, die erhalten ſind, an dem bronzenen Mercur in Neapel, bemerkt. Leider iſt die Zahl der noch vorhandenen Bronzen, mit der von Marmorarbeiten verglichen, ſehr gering, während im Alterthum gerade das umgekehrte Verhältniß ſtattfand. Die Zahl der Bronzeſtatuen übertrifft bei Plinius und beſonders bei Pauſanias bei Weitem die der Marmorbilder. M. Scaurus ſchmückte als Aedil ein Theater mit dreitauſend Bronzeſtatuen. Der Conſul Mucianus

erzählte, daß ebenſo viele Bronzeſtatuen in Rhodus wären, und eine gleiche Zahl war zu Plinius' Zeit, wie man behauptete, noch in Athen, Olympia und Delphi übrig. (Plin. XXXIV, 17. S. 646.) Alle Athleten- und Siegerſtatuen, welche den heiligen Hain von Olympia bevölkerten, waren aus Erz. Und daraus erklärt ſich auch, daß statua das Hauptwort zur Bezeichnung eines Werkes der bildenden Kunſt ward und blieb; die statua iſt eigentlich ein Werk der statuaria, der Bildgießkunſt.

Die Vorzüge des Erzguſſes konnten den Alten nicht entgehen. An ſanfter, ſchmelzender Wirkung von Licht und Schatten ſteht er dem Marmor nach. Aber er iſt gediegener, mehr der reinen Form, als ſolcher, entſprechend, und völlig frei von allen maleriſchen Momenten, ſo weit ſich dieſe nicht zugleich geltend machen wollen. Zudem geſtattet der Bronzeguß eine freiere Leichtigkeit in der Stellung der Figur, eine kühnere Bewegung, indem Stützen, im Innern des Werkes angebracht, auch der gewagteſten Stellung ſicheren Halt gewährten, ohne dem Auge ſichtbar zu ſein, während die Marmorſtatue einer äußeren Stütze bedarf, welche dann eine gleichſchöne Anſicht von allen Seiten faſt unmöglich macht.

2) Toreutik oder caelatura. Wir haben früher ſchon der mit dem Hammer getriebenen Metallwerke gedacht, der *σφυρήλατα*. Dieſe Technik, welche für ganze Statuen, die wenigen aus gediegenem Golde getriebenen abgerechnet, durch die Erfindung des Erzguſſes ſo gut wie ganz verdrängt wurde, erhielt ſich bei anderen Arbeiten als eine beſondere Technik von ſehr bedeutendem Umfange unter dem Namen der Toreutik, *ἡ τορευτική* (nach Quintilian 2, 21. S. 143 hieß ſie auch *χαλκευτική*), von *τόρος*, der Grabſtichel, *τορέω* und *τορεύω*; urſprünglich, wiewohl ſpäter von den Alten ſelbſt häufig verwechſelt, zu unterſcheiden von *τόρνος*, dem Dreheiſen der Drechsler, und *τορνεύω*, drechſeln, tornare der Lateiner. Das Werk der Toreutik iſt *τόρευμα*. Die Toreutik entſpricht dem lateiniſchen caelatura mit ihrem Inſtrumente caelum, und iſt die eigentliche Sculptur in Metall, die Bearbeitung der Metalle durch Herausſchlagen oder Treiben mit

dem Bunzen, und dann Vollendung durch ſcharfe Inſtrumente. Ueber caelatura vergl. Salmasius exerc., Plin. S. 737 und Quintilian: Caelatura, quae auro, argento, ferro opera efficit (Quint. inst. or. 2, 21), nam sculptura etiam lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas, praeter ea quae supra dixi, complectitur.

Dieſe Technik fand die mannigfachſte Gelegenheit, ſich zu üben, an den vielfachen Geräthen des friedlichen wie des kriegeriſchen, des öffentlichen, des gottesdienſtlichen und häuslichen Lebens, und erhob ſich auch in dieſer niedern Sphäre vom Handwerk zur Kunſt, indem ſie den Bedarf des alltäglichen Lebens durch gefällige Form, durch Zierlichkeit oder bedeutſames Bildwerk zu einem höheren, ideellen Werthe erhob, als der blos materielle war.

Vortreffliche Schulterblätter mit Amazonenkämpfen in Relief wurden im alten Locri gefunden. Bronzene Helme mit mannigfachen kriegeriſchen Darſtellungen und Beinſchienen befinden ſich unter den Schätzen von Pompeji und ſind in neueſter Zeit ſehr zahlreich den Gräbern von Großgriechenland und Etrurien abgewonnen worden. Unter ſonſtigem Geräthe werden von den Alten beſonders angeführt: lances filicatae (bei Cicero), Schüſſeln, deren Rand mit künſtlichem Farnkraut geſchmückt war, lances pampinatae, mit Weinlaub, disci corymbiati, Disken mit Epheutrauben, patinae hederatae, mit Epheulaub geſchmückt. Andere Gefäße, wie die *κρατῆρες κορινθιουργεῖς* (Athen. V, 199) waren am Rande mit runden Figuren von lebenden Weſen geſchmückt, *ζῷα περιφανῆ τετορευμένα*. Von Silbergefäßen haben ſich noch ſehr bedeutende erhalten, meiſt Becher und Schalen. Einer der berühmteſten iſt der zu Antium gefundene Becher, welcher die Losſprechung des Oreſt vor dem Areopag vorſtellt und wahrſcheinlich Nachahmung eines berühmten Werkes von Zopyrus iſt. Die erhabenen Figuren ſind hier, wie bei den meiſten Werken dieſer Art, getriebene Arbeit der äußeren Umkleidung, in welche dann der eigentliche platte Becher genau eingelaſſen iſt. Winckelmann glaubte hier die Erklärung des Homeriſchen *ἀμφίθετος φιάλη* oder *ἀμφικύπελλον δέπας* gefunden zu haben (Werke 6. S. 205. 206. Bd. 7). Zuverläſſig iſt der

ſogenannte Einſatz das argentum purum und ſeine Umkleidung, die crustae aut emblemata, von welchen Cicero ſpricht (Verr. 4, 23).

An dieſer Arbeit nahmen ſpäter auch bloße Handwerker Theil, daher der caelator anaglyptarius und der bloße vascularius in Inſchriften unterſchieden wird; während in den Zeiten der höchſten Kunſtblüthe auch die größten griechiſchen Bildner ihren Ruhm darein ſetzten, in künſtleriſch zierlichen Geräthen ebenſo ausgezeichnet zu ſein, als in den erhabenſten Schöpfungen der Plaſtik.

Von den ſogenannten Diſken, welche ſich noch erhalten haben, wurde der ausgezeichnetſte bei Paramythia in Epeiros gefunden und kam in Hawkin's Beſitz. Er iſt von Bronze, mit Figuren in hohem Relief und mit ſeltenen Zierrathen ausgelegt. Die Vorſtellung iſt Aphrodite bei Anchiſes nebſt dem Gott des Schlafs (nach dem Homeriſchen Hymnus auf Aphrodite) im reinſten Kunſtſtyle ausgeführt. (Vergl. Tiſchbein, Homer VII, 3. Millingen, Un. Mon. II, 12.) Hierher gehören dann auch zahlreiche Schmuckkäſtchen, oft mit Unrecht cistae mysticae genannt, meiſt aus den Zeiten der geſunkenen Kunſt herrührend, und endlich zahlreiches Schmuckwerk.

In engem Zuſammenhang mit dieſer Toreutik, wiewohl nicht als integrirender Theil derſelben, ſteht die Arbeit in Elfenbein. Ueber die größeren Leiſtungen dieſes Zweiges der alten Technik ſind von mehreren Archäologen gründliche Forſchungen angeſtellt worden. Namentlich von Heyne, Antiquar. Aufſätze II. S. 149 u. a. Quatremère de Quincy, le Jup. Ol. S. 393 ff. Hirt in Böttiger's Amalthea I. S. 219 ff.

Das Elfenbein, welches man aus Aſien und Afrika bezog, wurde in Griechenland ſehr früh, ſchon in den Homeriſchen Zeiten, zu allerlei Schnitzwerk bei Gebäuden, Geräthen und Waffen bearbeitet. Beſonders liebte man es, das Elfenbein mit Gold und anderen Metallen zu verbinden, oder in Holz einzulegen. So waren oft die Lyren aus Gold und Elfenbein, die Kränze aus Elfenbein, Gold und Korallen (Pind. Nem. VII, 78. Vergl. Böckh,

Staatshaushalt d. Ath. S. 435.) An den Thürflügeln des Minerventempels zu Syrakus waren mythologiſche Figuren aus Elfenbein, das Uebrige aus Gold. (Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis [Cic. Verr. IV, 56]). Auch ganze Statuen von Elfenbein werden erwähnt, z. B. bei Cicero (Verr. IV, 1) und Tacitus (Ann. II, 83). Doch waren dieſe gewiß immer nur von ſehr geringer Größe. Bei eigentlichen Statuen von etwas größerem Maßſtabe bildete man blos das Geſicht, die Hände und Füße aus Elfenbein, das Andere war von Holz (Paus. II, 22, 6), letzteres dann oft vergoldet oder bunt bemalt (VII, 26, 4). Verſchiedene Stoffe waren frühzeitig zu einem und demſelben Bilde verwendet worden. Eine beſondere Klaſſe waren die ſogenannten *ἀκρόλιθοι* (*τὰ ἄκρα*, die Extremitäten). Das waren Figuren, wo der Körper, der Rumpf, von Holz war, der Kopf aber und die Arme und Füße von Stein angefügt wurden. An Metopen von Selinus ſind die Körper aus dem ordinären Kalktuff, die Extremitäten aus Marmor. Das Höchſte aber erreichte dieſe Technik in jenen meiſt koloſſalen Werken aus Elfenbein und gediegenem Golde, durch welche ſie ſich an die Toreutik anſchloß. Bei dieſen koloſſalen Statuen mußte die Bearbeitung des Elfenbeins eine Art muſiviſcher Arbeit werden. Das Elfenbein wurde in möglichſt große Platten zerſägt, wobei den Alten eine für uns verloren gegangene Kunſt zu Hülfe kam: die Kunſt nämlich, das Elfenbein zu erweichen und biegſam zu machen. Es geſchah dies durch den Zythos (*ὁ* und *τὸ ζῦθος*), einen aus Gerſte gegohrenen Saft (*τὸν ἐλέφαντα τῷ ζύθει μαλακὸν γενόμενον καὶ χαλῶντα κάμπτουσι καὶ διασχηματίζουσιν* [Fac. exc. Plut. p. 9]). Den einzelnen Theilen wurde dann durch weiteres Biegen, Sägen, Schaben und Feilen, nach einem ſorgfältig für dieſe Technik berechneten Modelle die Form gegeben, durch welche ſie in ihrer Zuſammenſetzung genau die Geſtalt des Modells wiedergab. Hierauf wurden die Elfenbeinſtücke über einem Kerne, welcher aus Holz und verſchiedenen Metallſtäben und Klammern beſtand, und hie und da, wie es ſcheint, mit Pech und Thon gefüttert war, befeſtigt, und beſonders

noch mit Hülfe von Hauſenblaſe (Aelian. var. hist. 17, 32) an einander gekittet. Die Gewandtheile der Statue und was ſonſt noch zum Schmucke dienen ſollte, wurden dann aus gediegenem Golde getrieben. Die einzelnen Functionen giebt Lucian ziemlich genau an, wenn er ſagt: *οἱ δὲ ἔπλαττον μόνον* (d. i. Modell) *καὶ ἔπριον τον ἐλέφαντα* (ſägten es) *καὶ ἔξεον* (glätteten) *καὶ ἐκόλλων* (kitteten es) *καὶ ἐῤῥύθμιζον καὶ ἐπήνθιζον τῷ — χρυσῷ* (de hist. conscr. 52). Lucian beſchreibt das wüſte Innere dieſer chryſelephantiniſchen Werke, oft ein willkommener Zufluchtsort für Ratten und Mäuſe, in ſchlimmem Contraſte mit dem prunkvollen Aeußern. Die erſten Heidenbekehrer verſäumten es nicht, dieſes Innere zu enthüllen und die alten Götterbilder ſo recht in ihrer Nichtigkeit bloszuſtellen. (Gall. opp. VI. p. 53. 54. Vergl. Arnobius adv. gentes VI, 16.)

Es iſt zu bedauern, daß die am meiſten bewunderten Werke der größten Künſtler Griechenlands in einer Technik gebildet waren, welche am allerwenigſten den Unbilden der Zeit widerſtehen kann. Mit beſonderer Sorgfalt mußte man über die Erhaltung dieſer Werke wachen. Sowohl große Feuchtigkeit, als zu große Trockenheit, waren ihnen ſchädlich. Da der Ort, wo der Tempel des allberühmten Jupiter zu Olympia ſtand, feucht und ſumpfig war, mußte man den Fußboden um die Statue herum von Zeit zu Zeit mit Oel beſprengen (Pauſanias). Das goldelfenbeinerne Minervenbild auf der trockenen, felſigen Höhe der Akropolis zu Athen dagegen wurde befeuchtet. Zu Epidaurus war eine ſolche Befeuchtung unnöthig, weil der Thron des Aeskulap gerade über einem Brunnen errichtet war, und zu Pellene diente der Dunſt einer Höhle, das Elfenbein des Minervenbildes friſch zu erhalten. (Pauſ. Hirt a. a. O. S. 222.) Noch wollen wir bemerken, daß man ſich in Ermangelung des Elfenbeins auch der Zähne des Hippopotam bediente. (Pauſ. VIII, 46, 2.) Von größeren bedeutenden Arbeiten in Elfenbein iſt nichts auf unſere Zeit gekommen. An Erhaltung jener erhabenen Werke wäre ohnedies nicht zu denken, und in der Erde calcinirt ſich das Elfenbein. Auf dem

Monte Calvo im Sabinerlande entdeckte man jedoch das Stück einer weiblichen Figur in natürlicher Größe, das Geſicht vom Hals bis an die Haare aus einem einzigen Stücke Elfenbein. (Kunſtblatt 1824, Nr. 54, S. 215.) Unter den Anticaglien unſerer Antikenſammlungen finden ſich kleine Reliefs und Figürchen aus Elfenbein nicht ſelten, z. B. ein Pygmäe, der einen Kranich auf der Schulter trägt, in Florenz. (Winckelmann, Werke 8, S. 288, Anm.) Am zahlreichſten ſind aus den ſpäteren und letzten römiſchen Kaiſerzeiten ſogenannte diptycha auf uns gekommen. Dies ſind Schreibtafeln aus Elfenbein, deren Außenſeite mit Reliefs geſchmückt iſt. Man theilt ſie ein in die diptycha consularia, welche von den Magiſtraten bei dem Antritt ihres Amtes verſchenkt wurden und gewöhnlich den Conſul in der pompa circensis oder bei anderen feierlichen Gelegenheiten darſtellen, und in die diptycha ecclesiastica, mit Vorſtellungen aus der heiligen Schrift.

2. Die Bildnerei in harten Stoffen.

Die Bildnerei in harten Stoffen begriff die Holzſchnitzkunſt und die Kunſt, in Stein zu arbeiten, in ſich. Die Thätigkeit in beiden Sphären heißt bei den Alten, wie ſchon früher bemerkt, ξέειν und γλύφειν; bei den römiſchen Schriftſtellern heißt die Thätigkeit des Bildners in Stein, in Marmor beſonders, sculpere.

Von den Holzſchnitzbildnern der Alten war ſchon früher die Rede. Wir beſchäftigen uns nun in der Kürze mit der Bildhaueri, der eigentlichen sculptura, der Kunſt, in Stein und beſonders in Marmor zu bilden. Ein ſolcher Künſtler, der Bildhauer, heißt bei den Griechen auch ſchlechtweg λιθουργὸς oder λιθοξόος — der große Phidias heißt bei Ariſtoteles ein σοφὸς λιθουργός — bei den Römern sculptor. Das Material des Marmors war es vorzüglich, worin die Griechen der beſten Zeit arbeiteten. Die Arbeiten in Marmor kommen in ihrer Zahl denen in Bronze am nächſten. Der Marmor iſt an ſich die der Sculptur am beſten geeignete Steinart. Er hält die Mitte zwiſchen zu großer, ſpröder Härte und zu großer

Weichheit. Er iſt dicht, ohne ſpröde zu ſein. Die Oberfläche des bearbeiteten Marmors iſt glatt und rein, doch mehr fett als glänzend, wenn dies nicht abſichtlich hervorgebracht wird; ſie iſt halb transparent und daher für die Darſtellungen des menſchlichen Organismus, des Fleiſches, für eine ſchöne Wirkung von Licht und Schatten beſonders geeignet. Die Contouren ſind fließender, weniger hart, als das Erz; bei dem einfachen und weißen Marmor nämlich, welchen die Künſtler der beſten Zeit jedem anderen vorzogen. (Hirt a. a. O. S. 227.) Die vorzüglichſten Arten des weißen Marmors waren bei den Alten:

Der Marmor, welcher auf der Inſel Paros (*λίθος Πάριος*), vorzüglich bei Lygdos (*Λύγδινος*), meiſt in kleinen Blöcken, zum Theil in Höhlengängen bei Lampenlicht gebrochen wurde (daher *λυχνίτης*). Sein Vorzug beſteht in großer Reinheit und einem feſten, großen, glänzenden Korn. Die Italiener nennen ihn marmo greco duro, oder salino. Etwas feinkörniger, leichter, ſonſt wenig verſchieden iſt der grechetto duro, der poriniſche der Alten. Hierzu kam vorzüglich noch das marmor domesticum der Attiker, der pentheliſche (marmo greco fino) von mehr ſchiefriger Natur und leicht zu ſpalten, ſchon um die fünfzigſte Olympiade von Byzes von Naxos (Pauſ. V, 10) zu Dachziegeln verarbeitet; und dann der weniger vorzügliche hymettiſche, der marmo cipola oder cipollino der Italiener. Ein weißer Marmor brach noch bei Epheſus. (Vitruv 10, 7.) Andere Arten ſind der thaſiſche, welchen Couſinery an Ort und Stelle wieder aufgefunden hat, ein Marmor von blaſſer Weiße; der lesbiſche von mehr gelblichem Tone, und der coralitiſche von ausgezeichnet ſchöner Farbe aus Kleinaſien (candore proximum ebori et quadam similitudine, Plin. 36), feinkörnig und glanzlos, in der Kunſtſprache der Italiener marmo Polombino. (Winckelm. Werke V, 138 f., 397. VI, 1. 255.)

In Italien waren die Marmorbrüche von Luna (Carrara) berühmt. Nach Plinius (36, 2.) wurden ſie erſt kurz vor ſeiner Zeit entdeckt. Aber Strabo ſpricht von ihnen als einem ſchon längere Zeit her bearbeiteten Marmor, der theils weiß, theils fleckig,

theils in's Bläuliche spiele und in so großen Massen sich finde, daß man Säulen aus einem einzigen Stücke verfertigte. Solche Säulen hatte Masinissa in seinem Hause schon zur Zeit des Julius Cäsar. (Plin. 36, 7.) Der Marmor von Luna wird noch heutzutage von den Künstlern und zwar vorzugsweise benutzt. Er ist übrigens in Härte, Korn und Farbe sehr ungleich. Einzelne Stücke kommen dem schönsten pariſchen Marmor nahe.

Farbiger oder bunter Marmor wurde in den früheren Zeiten selten zu Statuen gebraucht. Doch sind aus schwarzem Marmor, nero antico, mehrere Isisbilder und die beiden Centauren im Capitol. Aus rothem Marmor, rosso antico, bildete man später gern Bacchusköpfe und Satyrn. Das Vaterland dieses Marmors ist unbekannt. Auch bunter Marmor wurde, merkwürdig genug, zu ganzen Statuen oder zu Gewandtheilen, doch erst in den römischen Kaiserzeiten, verwendet. Seit Claudius finden sich in Rom auch Statuen in Porphyr, Basalt, Granit und Sienit, besonders bei Bildwerken, in welchen man den ägyptischen Styl nachahmte. Die Meisterschaft übrigens, mit welcher die Alten auch diese harten Steinmassen zur größten Genauigkeit, Schärfe, Zierlichkeit und Glätte zu bearbeiten verstanden, ist noch jetzt selbst den erfahrensten Künstlern ein Räthsel. Hier ist nur äußerst langsam mit vorn zugespitzten Pinkeisen, die immer neu geschärft werden müssen, vorwärts zu kommen.

Bei der Bearbeitung des Marmors dagegen können sehr verschiedene Instrumente angewendet werden, während bei der Plastik und der statuaria, sofern diese eigentlich doch nur Thonmodell ist, fast die bloßen Finger hinreichen. Ueberhaupt sind die technischen Schwierigkeiten sehr bedeutend. Die Sculptur ist Wegnehmen vom Marmorblock. Durch Zusetzen kann der Künstler hier nie sein Werk verbessern. Es wird so verfahren, daß er den Stoß fortwährend negirt. Michel Angelo pflegte zu sagen, die Statue stecke schon im Block, sie wäre nur zu befreien. Die Hauptsache geschieht mit Meißeln (ἐγκοπεύς, Luc. opp. 1, 7), welche mit dem Schlägel (σκυτάλη) getrieben werden. Die einzelnen Meißelarten, deren sich die Marmorbildner heutzutage bedienen, sind: 1) für die erste rohe

Arbeit das Spitzeisen; 2) das Zahneisen, welches nebeneinanderlaufende Streifen zieht; 3) das Platteisen zum Ziehen von Querstreifen; 4) die Raspel für Theile, denen schwer beizukommen ist; 5) der Stockhammer; 6) der Zahnhammer; 7) die Rute, um gleichlaufende Vertiefungen zu ziehen; 8) der Bohrer zu Ueberwölbungen, besonders an Haaren und Gewändern. Den Gebrauch des Bohrers führte bei den Alten erst Kallimachus um die neunzigste Olympiade ein. Ob die Alten alle übrigen, von uns angewendeten Instrumente kannten, kann ich wenigstens nicht bezweifeln. An noch unvollendeten Statuen, wie in dem todten Niobiden in München, habe ich noch die Spuren der meisten obengenannten Instrumente, namentlich das Spitzeisen, das Zahn- und Platteisen erkannt. An guten Gypsabgüssen des Laokoon entdeckte ich, ehe ich noch das Original in Rom gesehen hatte, die deutlichsten Spuren des Platteisens. Rute und Bohrer sind an den meisten Statuen leicht zu erkennen. Arbeiteten die Alten nach einem Modell, so verfuhren sie wie die modernen Künstler. Sie setzten Punkte, welche die Dimensionen nach allen Seiten und Richtungen angaben, und im Fortschreiten der Arbeit immer wieder erneuert werden mußten. An mehreren alten Statuen, z. B. an den Kolossen des Monte Cavallo in Rom, sind solche Punkte noch in warzenförmigen Erhöhungen stehen geblieben. Indessen gingen die Alten in der Regel viel freier zu Werke. Man kann behaupten, daß bei Weitem die geringere Zahl von Marmorstatuen nach einem Modell gebildet wurde. Von Pasiteles wird es als etwas Besonderes angeführt, daß er nihil unquam fecit ante quam finxit (Plin. 35, 45).

Zum Abreiben der Statuen bediente man sich des Staubes vom naxischen Schleifstein und vom armenischen; auch geriebener Binsstein wurde angewendet. Von diesen sogleich nachher noch ein Wort, bei Gelegenheit der Gemmenkunde. Das hieß dann *σμιγχεῖν, στιλβοῦν ἀνδριάντας· ἐπιλεαίνειν καὶ γανοῦν τὰ πληγέντα καὶ περικοπέντα τῶν ἀγαλμάτων* (Plut. de adul. 52). Das sogenannte, von den modernen Künstlern häufig angewendete Glanzschleifen aber, welches alle Wirkung von Licht und Schatten, allen

fleischähnlichen Ton, ja das freie Erscheinen der Kunst selbst zerstört und nichts hervorbringt, als ein unsicheres, vages Schimmern, findet sich bei den besten Statuen der Alten nicht angewendet. Dagegen suchten diese das Weiche, Fettscheinende des Marmors nicht selten durch Einreiben und Einschmelzen eines Firnisses von punischem Wachse zu erhöhen. Dies ist die καῦσις, vielleicht gleichbedeutend mit der vielbesprochenen circumlitio. Praxiteles erklärte nämlich diejenigen von seinen Statuen, an welchen Nicias, ein enkaustischer Maler, die circumlitio besorgt habe, für sein bestes Werk. (Vergl. Quatrem. de Q. Jup. p. 44. Hirt, 236. Völkel, Archäolog. Nachlaß 1, S. 79.) Indessen muß ich geradezu leugnen (Vaticanischer Apollo, S. 212, Anm.), daß die circumlitio des Praxiteles mit wirklicher Färbung verbunden war. Von dem Wachsfirniß scheint der gelbliche fette Ton herzurühren, welchen man an den meisten alten Statuen bemerkt, und geleugnet kann nicht werden, daß einzelne Theile auch an Marmorstatuen gefärbt worden sind, und zwar nicht bloß in den ältesten Zeiten oder in den Epochen der gesunkenen Kunst.

Einen Nebenzweig der antiken Sculptur, der sculptura, bildet die scalptura, die Kunst der Arbeit in Edelsteinen, die Kunst von Figurenbildung in edlen Steinen. Die Kenntniß ihrer Producte begreift man unter dem Namen der Gemmenkunde.

Edle Steine wurden in den ältesten Zeiten geschnitten. Erst gegen die Zeit Alexander's des Großen erreichte auch die Arbeit in Edelsteinen, die scalptura (im engeren Sinne des Wortes), ihre höchste Vollendung. Hier das Nöthigste.

Der Ausdruck Gemme ist übrigens nicht ganz richtig; besser: geschnittener Stein. Doch ist nicht vom Kunstgebrauche abzugehen. Gemma heißt bei den Römern jeder edlere Stein (Edelstein im weiteren Sinne), welcher durch Vorzüge der Härte, Farbe, des Glanzes, zum Schmucke dienen konnte. Verschieden war nur:

1. Die äußere Bestimmung der Gemmen oder geschnittenen Steine.

a) Sie war ökonomischer Art, oder es diente die Gemme dem

Bedarfe des mercantiliſchen oder des Gedankenverkehrs. Sie diente zum Verſiegeln

aa) der Hausvorräthe oder Schätze, d. i. der *ταμιεῖα*, der Waaren; oder zum Verſiegeln

bb) der brieflichen Mittheilungen.

Durch die Gemme ſoll aber ein Abdruck (*σφραγίς*, auch *ἐκμαγεῖον*, *ἀποσφράγισμα*, *ἐκτύπωμα*) bewerkſtelligt werden. Die Gemme ſelbſt iſt zu dieſem Behufe befeſtigt an einem Ringe oder einem Petſchaft.

b) Der geſchnittene Stein diente aber auch bloß zum Schmucke, iſt ein Gegenſtand des Luxus. So in uralter Zeit im Orient. In Griechenland tragen beſonders die Muſiker Ringe mit geſchnittenen Steinen, daher ſie von den Komikern *σφραγιδονυχαργοκομῆται* genannt werden. Gemmen dienten zum Schmuck von muſikaliſchen Inſtrumenten, dann an Spangen, an Kränzen, an Diademen ꝛc. Der Luxus nimmt zu in der Zeit Alexander's des Großen und der orientaliſchen Reiche ſeiner Nachfolger, und dauert fort unter den römiſchen und byzantiniſchen Kaiſern. Da wurden noch Gemmen an Waffenſtücken, beſonders aber an Trinkgefäßen verwendet. Daher die gemmata potoria des Plinius und die *ψυκτῆρες διάλιθοι* bei Plutarch.

c) Gemmen dienten auch zu magiſchem Gebrauch als Amulette.

2. Hauptarten der geſchnittenen Steine.

a) Vertieft geſchnittene. Der Stein heißt dann intaglio. Er diente zum Siegeln und wurde meiſt in Ringen getragen; daher *δακτυλιογλύφος*, der Steinſchneider, *δακτυλιοθήκη*, Sammlung geſchnittener Steine.

b) Erhaben geſchnittene oder Hochſchnitte, ectypa scalptura bei Plinius, der cameo (Camee), camayeu, — cama-huia, vom arabiſchen Kamaat, d. i. caput vertexque tuberis camelini, dann Erhöhung, Relief. Nach v. Hammer jedoch vom arabiſchen Kamail, d. i. Blumenkelch. (Sehr zweifelhaft.) Die Cameen dienten aus-

ſchließlich zum Schmucke und gehören meiſt in ſpätere Kunſtepochen.

c) Eine beſondere Klaſſe bilden die ſogenannten Käferſteine. (scarabaei). Die erhobene untere Seite hat, mehr oder weniger roh gebildet, die Form eines Käfers. Sie ſind theils ägyptiſch, theils etruskiſch, theils altgriechiſch. Sie dienten zu Amuletten. Nach Stieglitz ſind die Scarabäen die Vorbilder der älteſten Münzformen bei den Griechen. (Plutarch. de Iside et Osiri, p. 355. B. Aelian. h. a. 10, 15.)

3. Technik.

a) Material.

α) Für die vertieft geſchnittenen Steine, die Intaglien, wurden meiſt unſere halbedlen Steine benutzt, ſeltener die eigentlichen Edelſteine. Man wählte vorzugsweiſe durchſichtige Steine, welche, gegen das Licht gehalten, durch Reinheit, durch Feuer und Intenſivität der Farbe das Auge erfreuten und füllten. Fehlte es an ganz reinen und einfarbigen, ſo ſchnitt man auch fleckige, ſtreifige, wolkige, ſelbſt ganz undurchſichtige. Die üblichſten Steine für Intaglien ſind der Carneol (röthlich) und der Sard (bräunlich), beide sarda, sardion. Der Chalcedon, leucachates, der Jaspis, faſt undurchſichtig, von verſchiedener Farbe, der Lapis Lazuli, cyanus, undurchſichtig (verwandt mit dem saphirus der Alten), der plasma di smeraldo (meiſt bei den Alten Smaragd genannt), der Amethyſt von violetter Farbe (der hyacinthus der Alten), unſer trüber und fleckiger Amethyſt (der amethystus), die Aquamarina (der beryllus) ꝛc.

β) Zu Cameen, Hochſchnitten, benutzte man mehrfarbige Steine, beſonders den Onyx mit braunen und weißen Lagen (zonae). Bei dieſen kam es vorzüglich darauf an, daß die Figuren mit einem helleren Farbentone ſich von dem dunkleren Grunde abhoben. Der Sardonyx hatte außer ſeiner braunen und weißen Lage oder Zone noch eine dritte Lage von Carneol, letzterer oft auch betrüglich hervorgebracht noch von den Alten ſelbſt. (Sardonyches ternis gluti-

nantur gemmis; — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio. Plinius.)

Ueber dieſen Theil der antiken Gemmenkunde vergl. beſonders Haüy Traité des caractères phys. des pierres précieuses. Par. 1817. 8. Die Streitſchriften von v. Köhler und Brückmann von 1801 — 1804. Böttiger, Ueber die Aechtheit und das Vaterland der antiken Onyx-Cameen. Leipzig 1796. J. R. Blum, Die Schmuckſteine und deren Bearbeitung. Heidelberg, 1823.

b) Behandlung des Materials.

Die mechaniſche Arbeit des Steinſchneidens war im Allgemeinen eine doppelte; der Steinſchneider arbeitete 1) als politor, als Steinſchleifer; es galt, dem Steine eine ebene, oder eine convexe Form zu geben; und er arbeitete 2) als scalptor oder cavarius. Er ſchnitt Figuren aus oder ein; Beides aber fließt natürlich in Eins zuſammen. Auch hier muß, wie bei den Werken der Sculptur in Marmor, vorzugsweiſe weggenommen werden, und es bedarf harter, eindringender Inſtrumente, die bald ſpitz, bald bohrerartig wirken. Allein die Steine, die man zu ſchneiden hatte, waren hart, es waren meiſt Edelſteine; oder es waren halbedle Steine von einer Härte, daß ſie nicht wie andere ſo ohne weitere Vermittelung mit Eiſen, Stahl oder Erz angegriffen werden konnten. Die Inſtrumente mußten, um ſie zu ſchärfen, beſtrichen werden mit unſerem ſogenannten Schmirgel, oder auch mit dem Naxium, d. i. mit dem Staub, dem Pulver, dem Schleifpulver aus cypriſchen Steinen, d. i. dem Pulver von Schleifſteinen, welche die Inſel Cypern erzeugt. Später benutzte man auch den armeniſchen Schleifſtein.

Nun fehlte aber noch ein Hauptmaterial, deſſen ſich auch ſchon die Alten bedienten, um auch die härteren und härteſten der edlen Steine mit ſicherem Erfolg und in höchſter Sauberkeit zu Gemmen zu ſchneiden. Das Mittel hierzu bietet der Diamant, bekanntlich der einzige Stein, welcher ſelbſt das Glas ſchneidet, während die anderen harten Steine es nur ritzen. Um Gemmen zu ſchneiden alſo, bedienten ſich die Alten auch beſonders der Diamantſpitze,

welche in Eisen eingeschlossen wurde, um nun damit wie mit einem Grabstichel zu arbeiten. Daß die Alten auch das Rad oder das Bohrwerk, wie die neueren Steinschneider, anwendeten, ist nicht zu bezweifeln. Durch ein Rad wurden die Instrumente in rasche Bewegung gesetzt, während der zu schneidende Stein an das Instrument gehalten wurde. Das Bewunderungswürdigste bei den antiken geschnittenen Steinen ist die ganz reine, gleichmäßig vollendete Politur auch in den tiefsten und feinsten Theilen, während man auch bei den besten Werken der Neueren noch immer wenigstens einzelne Striche, einzelne Ungleichheiten, Spuren des Rades oder des Bohrwerkes, entdeckt, welche bei den Alten ganz verwischt sind. Einzelnes bleibt aber für uns noch immer räthselhaft, trotz unserer so ungeheuren Fortschritte in der Technik und Mechanik im weitesten Sinne. Solche feinvollendete Arbeiten in den härtesten Stoffen, wie waren sie möglich ohne die Beihülfe des bewaffneten Auges? Eine besondere Art von Gemmen nannte man nach Plinius lenticula, d. i. Linse, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten schon, wenigstens für den bloßen Bedarf der Steinschneider, die Vergrößerung vermittelst der Linse gekannt haben. Hierhin gehört auch noch die Nachricht desselben Plinius, daß die Gemmenschneider, weil die Feinheit der Arbeit die Augen angriff, sich gern des Smaragds bedienten, um das ermüdete oder angegriffene Auge durch das sanfte Grün dieses edlen Steines zu erfrischen und zu stärken. Besonders gern wählte man hierzu die concaven Smaragde, weil diese die Gesichtsstrahlen mehr sammeln.

Indessen waren bei den Alten schon auch die Glaspasten sehr verbreitet, und bei den ärmeren Klassen vertraten die Glaspasten, welche übrigens Griechen und Römer gleichfalls in höchster Vollendung zu fertigen wußten, die Stelle des Siegelringes mit einem edlen Steine.

Uebrigens eröffnen uns die Gemmen überhaupt einen Blick in eine umfangreiche, gleichsam wuchernde Kunstwelt des classischen Alterthums; da sehen wir die mannigfachsten Mythen, tiefsinnige Symbole, heitere Spiele und Scherze der Phantasie, religiöse und

Cultushandlungen, Scenen des häuslichen und ländlichen Lebens, Bilder der Jagd und des Krieges, Bilder von Freud' und Leid, Geräthe, Vasen, Waffenstücke, einzelne Figuren und ganze Gruppen, und alles dies oft in dem so kleinen, engen Raume eines einzigen, kleinen Edelsteins.

II. Die Polychromie.

Auch die einfachste Darstellung der alten Technik berührt schon eine tief in das Wesen der Kunst eingehende, in neuester Zeit lebhaft besprochene und selbst von praktischer Folge begleitete Frage, die Frage nach der Polychromie der Plastik, d. h. nach der vielfarbigen Plastik. Polychromie ist hier das richtige Wort. Denn Farbe ist durch Farbe bedingt, d. h. Eine Farbe durch eine andere. Wäre Alles, was wir sehen, Himmel und Erde, grün, so wäre es eben nicht grün, es wäre farblos. Es fragt sich nicht, ob eine Statue etwa auch aus rothem Marmor gefertigt ward, oder gefertigt werden dürfe, statt aus weißem Marmor; sondern, ob sie theilweis oder ganz mit verschiedenen Farben ausgestattet, oder vollständig, und zwar der Natur entsprechend, colorirt ward.

Die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts — und ihnen folgen zum großen Theil noch heutzutage die strengeren Kunsttheoretiker — die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, sage ich, hatten obige Frage ganz einfach und bestimmt verneint. Architektur und Plastik bedienen sich nur der natürlichen Farbe des Materials, der Marmorweiße z. B. oder des gelben Erzglanzes. Die Plastik ist bloße Form, die abstracte Form, ist rein objectiv; sie überläßt den bloßen Schein der Form und den mehr subjectiven Reiz der Farbe einer besonderen Kunst, der Malerei. Sie stellt das Ewigbleibende, bloß das Begriffsgemäße; sie stellt den Begriff einer Sache dar und verschmäht den Reiz der flüchtigen Erscheinung des Wirklichen, des Vergänglichen. Sie muß dies, und muß dies gerade um so mehr, da ihr Werk ein körperliches, tastbares, ein wirkliches ist, und wenn

ſie auch den Schein des Körperlichen adoptiren wollte, ſo würde ſie aus der idealen Sphäre der Kunſt in das reell Wirkliche, in die Alltagswirklichkeit hinübergreifen, ohne doch in dieſer ſich behaupten zu können. Eine bemalte Statue nehme ich wohl in der Ferne für einen wirklichen Menſchen; ich trete hinzu, — und, es iſt kalter, ſtarrer Stein — ich bin betrogen!

Die bemalte Statue hat alles Widerwärtige, Unheimliche der Wachsfigur, ſie iſt, wie dieſe, ein lebendiger Tod oder ein todtes Leben. Dagegen wird wenig zu erinnern ſein. Herder, in der Abhandlung „Plaſtik“ davon ausgehend, daß der Sinn des Auges an ſich gar keinen Körper, ſondern bloße Fläche faſſe, und erſt durch lange Erfahrung, durch Combinationen und Gewohnheit auch an der Fläche den Körper, die Form, erkennen lerne, hatte den Satz aufgeſtellt, daß die Plaſtik eben gar nicht für das Auge, ſondern für den einzigen uns zur Wahrnehmung eines Körpers gegebenen Sinn, d. i. für den Taſtſinn, für die taſtende Hand arbeite. Die Plaſtik verſchmähe daher die Farbe. Von der taſtenden Hand wird dieſe, die Farbe, nicht wahrgenommen, — und würde ſie es, ſo wäre ſie für dieſelbe nicht Farbe, ſondern etwa Haut, eine fremdartige Kruſte, welche die reine Form unterbricht, die dahingleitende taſtende Hand nur hemmt. Die Griechen aber, die das plaſtiſche Werk anſahen, werden am wenigſten dieſes Weſen der Plaſtik verkannt, werden es am treueſten feſtgehalten haben.

Das änderte ſich in neuerer Zeit. Quatremère de Quincy zuerſt unterwirft die Sculptur mit verſchiedenem Stoffe, in Gold und Elfenbein, einer genaueren Prüfung und zieht daraus Reſultate für die antike Plaſtik überhaupt. Zu jenen vereinzelten Notizen der alten Autoren oder jenen Spuren von Färbung an Antiken, von gewiſſen Farbentönen der Erze, kamen die nähere Beachtung einer Diana aus Herculanum, einer Venus aus Pompeji, dazu dann die colorirten etruskiſchen Reliefs und endlich, was den Ausſchlag gab, die Unterſuchungen von Hittorf und Semper und Anderen mit ihrer Hypotheſe einer vollſtändigen bunten Bemalung der alten Tempel, ſelbſt wenn ſie in dem koſtbaren weißen Mar-

mor aufgeführt waren, eine Hypotheſe, welche natürlich eine gleiche Behauptung für die Plaſtik in ſich ſchloß. Entgegengekommen waren wenigſtens dieſen neuen Anſichten unſere — politiſchen und kirchlichen — Reſtaurationen des Mittelalters. Man hatte gefunden, daß auch unſere ſogenannten gothiſchen Dome urſprünglich vollſtändig und bunt ausgemalt waren, daß die altdeutſchen Holzſchnitzwerke, daß die Figuren auf Grabſteinen, daß die Heiligenbilder bemalt geweſen, jener zahlloſen Madonnenbilder mit weiblichen Gewändern nicht zu gedenken. In dieſem Sinne verfährt man nun auch bei der Wiederherſtellung kirchlicher Gebäude und Sculpturen, oder bei der Schöpfung neuer Werke im altem Styl. (So der Kölner und Bamberger Dom; ſo jetzt ſelbſt in Frankreich.) Und ſo ward nun friſch drauf los angeſtrichen und beſchmiert, ohne auch nur zu bedenken, daß damit jenen Rieſenwerken unſerer Vorzeit gerade Das genommen wird, wodurch ſie noch eine erhebende Sprache zu uns reden, das Gepräge nämlich einer Vorzeit, einer großen Vergangenheit. Das ehrwürdige graue Haar des Alters wird durch die blonde Perrücke eines alten Gecken oder durch eine buntſcheckige Narrenkappe verhüllt.

Bald trat jener friſchen extremen theoretiſchen Anſicht über griechiſche Sculptur das entgegengeſetzte Extrem gegenüber, und wußte ſich auch bei der überwiegenden Mehrzahl der heutigen Archäologen geltend zu machen. Die griechiſche Sculptur, die griechiſche Plaſtik war, wie die Architektur, eine polychromatiſche, eine vielfarbige. Die griechiſche Statue war vollkommen bemalt, ausgemalt; denn dem unverhüllten menſchlichen Körper wie dem Gewande war die natürliche Farbe gegeben, Carnation oder Localfarbe des Gewandſtoffes. Dieſes Weiß des Marmors, der Marmorſtatue, war dem Griechen zu einförmig, zu kalt, zu abſtract; von einer bloßen abſtracten Form wußte er überhaupt nichts. In ſeinen Kunſtſchöpfungen ſuchte er die völlige, friſche Naturwahrheit wiederzugeben, in aller Lebendigkeit und Heiterkeit des Farbenſpiels. Hatte er eine Marmorſtatue, eine Statue aus dem ſchönen pariſchen Marmor, mit Geſchick und Glück fertiggehauen, ſo bemalte er dieſe

noch oder ließ ſie von fremder Malerhand bemalen; der weiße Marmor erhielt nun ein Geſicht, die rothweiße Farbe des Fleiſches, roſige Wangen oder blaſſe, friſchrothe Lippen, blaue oder braune Augen, ſo die übrigen nackten Theile, auch wo dieſe bekleidet waren, ein rothes, oder grünes oder blaues Gewand, und ſo fort und fort.

Hierüber ſind folgende Bemerkungen zu machen:

1) Eine vollſtändige Bemalung von Architektur- und Bildwerken ließe ſich nun wohl in den älteſten Zeiten annehmen, wo in der Regel alle Künſte noch ein unzertrennliches Ganzes bilden, die Natur noch am Gebäude, die Malerei an beiden haftet. Das ſehen wir ja in Aegypten, und zugleich muß zugeſtanden werden, daß auch ſpäter noch, als jede Kunſt ſchon ſelbſtſtändig geworden war, ein gewiſſes trauliches, aus urſprünglicher Verwandtſchaft noch herrührendes, Gegeneinanderneigen zu erkennen iſt; aber, wohl gemerkt! ohne Gefahr confuſer Vermiſchung konnte dies nur da geſchehen, wo eben jede Kunſt für ſich, auf's Strengſte, ihrer eigenthümlichen Natur gemäß, ganz ſpecifiſch ausgebildet worden war. Dies war nun freilich eben in Griechenland der Fall.

2) Gewiſſer maleriſcher Momente kann auch die ſtrengſte, die abſtracte Plaſtik nicht entbehren. Gar Vieles, was reell auszudrücken die Härte ihres Stoffes verwehrt, ſtellt die Plaſtik ſcheinbar dar durch Wirkungen von Licht und Schatten, alſo maleriſch; dies beſonders an Haaren und Gewändern. Viele der ſchönſten Statuen üben nur nach Einer Seite hin ihre volle Wirkung aus. Mehrere Statuen zuſammen, die Gruppe, nähern ſich dem Relief, der Fläche, dem Gemälde; die Gruppe hat einen Hintergrund oder ſetzt ihn voraus, ſie nähert ſich alſo einer Fläche, einem Gemälde. Die Statuen der Giebelfelder eines Tempels haben ſogar ihren Rahmen. Licht und Schatten! wie wenig fehlt da noch zur Farbe, zur Färbung der Statue? Sehr wenig, und in dieſem Wenigen ſehr viel!

3) Das Material kommt gar ſehr in Betracht. Bilder oder Architekturſtücke aus Granit, Porphyr, aus Sienit haben die Aegypter nicht bemalt; wohl aber Bilder aus Holz, Sandſtein und Kalkſtein. So bedurften griechiſche Tempel aus Tuffſtein eines

Stuccoüberzuges, und dieser dann begreiflicher Weise einer Farbe; und wenn er nur die natürliche des Marmorstucco's behielt, d. h. weiß, so war es doch ein anderer Ton, als der natürliche des Gesteins. So, denken wir uns, waren noch Holzschnitzbilder bemalt, und vollständig bemalte Terracotten liegen noch vor Augen. Die schönsten griechischen Mustertempel aber sind aus weißem Marmor, die Mehrzahl der Statuen und Reliefs aus Marmor oder Erz. Beides ist das eigentliche Material der griechischen Plastik im weitesten Sinne, der Sculptur und der Bildgießkunst. Das Erz aber verwehrt seiner Natur nach jede Bemalung; es macht eine vollständige Bemalung geradezu unmöglich, und jener dem wirklichen, lebendigen Athletenkörper sich annähernde Ton war nicht der herrschende, und auch wo er wirklich angewendet wurde, war er weit entfernt von einem vollständigen und naturtreuen Colorit.

Die Erzstatue (die Bronze-, Kupfermünze) bekam schon im classischen Alterthume durch natürliche Oxydirung eine Art feiner, ja feinster Art von Haut (patina), eine zarte grünliche Bekleidung kann man sagen, eine grünliche Färbung, welcher grüne Ton um so schöner wurde, je älter die Statue wurde und je auserlesener die Erzmischung gewesen war. Das ist wohl die nobilis aerugo des Horaz. Statuen dieser Färbung wurden schon von den Alten selbst den späteren und neueren vorgezogen; ja Plinius erzählt, daß man diesen grünen Rost selbst künstlich zu bewirken wußte! — Aber wären damit grüne Götter, Heroen und Athleten gemeint?

Interessant ist eine Stelle in Reichard's Naturgeschichte (III, 2. S. 245 ff.): „Die tiefe Schwärze mancher Hindus machte einen ganz besonders starken Eindruck auf den englischen Bischof Heber. Die Mannschaft eines Hinduschiffes beschreibt er als äußerst schwarz, aber gut gebaut, mit guten Gesichtern und schönen Zügen. Die Mannschaft eines anderen Hinduschiffes hatte nach demselben die dunkelste Schattirung von antiker Bronze; dies in Verbindung mit den antiken Formen und den wohlgestalteten Gliedmaßen machte vollkommen denselben Eindruck, wie griechische Statuen aus Bronze. Diese tiefe Bronzefarbe ist von Natur aus dem menschlichen Auge

angenehmer, als die weiße Haut der Europäer, da es uns selbst bei dem ersten Anblick nicht mißfiel, während eine helle Farbe bei den Hindus den Gedanken an Krankheit hervorruft."

Ist damit nicht übereinstimmend, daß die Erzgießkunst als die mehr männliche, die Sculptur aus Marmor als die mehr weibliche Kunst gilt? Auf Vasen älteren Styls sind die weiblichen Figuren weiß, die männlichen bleiben schwarz. Der Gegensatz ist da, aber ein ganz allgemeiner, abstracter, und durchaus nicht mit eigentlicher, individueller Färbung zu verwechseln.

Was beim Erz der bloße Stoff, die Natur desselben, unmöglich macht, eine eigentliche Bemalung nämlich, verwehrt beim Marmor die Schönheit, die natürliche Schönheit dieses Materials, die blühende Weiße, das Helldurchscheinende, das Weiche und doch Compacte. Dieselbe Rücksicht wird von dem die Natur überall schonenden Griechen das Elfenbein gefordert haben.

4) Weiter kommt die Dimension des Bildes, der Architektur in Betracht. — Einem Grabstein, einem Denkstein, einem kleinen Schrein oder Hauskapellchen für das Bildchen eines Hausgottes, oder einem Schreine für Reliquien der Familie, gönnen wir gern auch zierlichen Farbenschmuck — ein großer überwölbter Tempel aus Marmor, eine größere Statue aus Marmor, kann nur Anstreicher, Kleckser und Schmierer beschäftigen. So befreunden wir uns wohl auch mit einer schönen bemalten Terracottenfigur; das ist ein bescheidenes Kleinod, eine Art Gemme, ein zierliches Nippstück. Die größeren bemalten Thonfiguren auf etruskischen Sarkophagen sind schon widerwärtig, und nun denke man sich vollends einen farnesischen bemalten Hercules, die Kolosse auf dem Monte Cavallo in Rom bemalt, fleischroth angestrichen — unmöglich können wir dem Griechen die Arbeit eines solchen Scheusales zumuthen. Vergegenwärtigen wir uns nur die kolossalen, bemalten Holz- oder Steinbilder des heiligen Christoph! Ungeheuerlich und barbarisch ist schon eine bloße gemalte Figur in kolossalem Maßstabe, wenn sie nicht bloß für den Anblick aus weiter Ferne berechnet ist. Und nun noch die volle Körperlichkeit der Statue dazu!

5) Die Bestimmung der Statue. Die ältesten eigentlichen Cultusbilder waren wahrscheinlich vollständig bemalt. Das forderte schon ihr Stoff, ihre ganze Gehabung, wie wir später sehen werden, und das Bedürfniß des Volkes, namentlich ehe dieses mit höheren Gestaltungen der Kunst, mit eigentlichen Göttern, schon vertraut geworden war. Dem Volke kann, insofern es Götzen bildet, nichts derb, stark, bunt und wirklich genug sein. Was fangen wir aber nun mit den unzweideutigen Spuren von Färbung an, welche sich an antiken Marmorstatuen noch erhalten haben?

Als Beispiel diene uns die Marmorstatue der Diana aus Herculanum. Sie ist im alten hieratischen Style gehalten, kann daher wohl noch für ein Cultusbild angesprochen werden. Sie ist mit ihren Farben abgebildet bei Raoul Rochette, Peintures antiques inédites 1836, tab. 7, und ich selbst habe das Original genau untersucht. Die Statue ist aus schönem weißem Marmor, und reine Marmorweiße zeigen uns auch Angesicht, Arme und Füße, und die Hauptmasse der Gewandung. Nur die langen Haare sind gelblich und waren einst vergoldet, auf ihnen ruht ein weißes Diadem mit goldenen Buckeln. Die Sandalen und ihre Bänder, und der schmale Saum des Untergewandes sind rosenroth; ein gleicher Saum, aber noch mit Gelb gesäumt — d. i. ursprünglich wohl Gold — und mit Palmetten besetzt, schmückt das Obergewand, wie der Halter des Köchers carmoisinroth mit weißen Buckeln ist.

Wir sehen also, der Schmuck der Farbe findet sich nur an dem Theile, der selbst dem lebendigen Körper nur zur schützenden Hülle und zum äußerlichen Schmucke dient, und schmückt ihn da, wo der Schmuck so recht den Schmuck als solchen bezeichnet und scharf abtrennt vom lebendigen Leibe, vom menschlichen Organismus, d. h. am Saume des Gewandes. Die Farbe schmückt den Theil der Statue, der streng genommen außerhalb des Bereiches der Sculptur liegt. Dasselbe gilt vom Haupthaare. Was aber lebendiger, pulsirender Organismus ist, was nackter Körper (das ist ja auch das Angesicht), was nicht todter Stoff ist, das behält die natürliche Farbe des Steines, des Marmors ungetrübt.

Digitized by Google

Nach beiden Seiten hin konnte man weiter gehen: a) Man konnte — was aber gewiß bei großen Statuen nicht geschah — dem Gewand noch eine größere Fülle von Farben geben; b) die Färbung der Haare dehnte man wohl hie und da auf die Augenbrauen aus, doch nur zu einem einfachen Linienzuge; c) ein Theil des menschlichen Angesichts hat nicht die schwebenden, allumfassenden, durchscheinenden Farbentöne der feinsten Organisation, sondern einen scharf abgesonderten Localton: — die Lippe. So färbte man auch wohl diese, oder an Bronzestatuen versilberte man sie. Letzteres lehrt zugleich, daß es hierbei nicht auf gewöhnliche Illusion und die prosaische Naturtreue abgesehen war. So wurde auch wohl der Augenstern ausgemalt; an kolossalen Tempelstatuen und an Bronzebildern erhielt der Augenstern durch ein geeignetes Material wohl selbst ein dem Licht, dem Blick, dem Blitz des Auges Entsprechendes. — Kränze endlich, Diademe, Waffenstücke, gewisse Attribute — alles dies unorganische Außendinge — wurden auch Marmorbildern aus vergoldetem Metalle beigegeben. Bei alledem blieben die Theile des Fleischtons, der Carnation, ungefärbt, und erhielten höchstens durch einen „enkaustischen Wachsüberzug einen mehr gelblichen Schein und größere Weichheit" (Schorn, S. 147).

Die angeführte Dianenstatue kann uns zugleich als Muster des Verfahrens dienen, welches die Griechen bei ihrer Architektur anwendeten.

In dem großen Ganzen des Gebäudes, in den herrschenden Formen und Flächen, in den Grundtheilen, dem eigentlichen Körper des Gebäudes, blieb der weiße Grund herrschend, jenes wurde aus Marmor construirt oder mit Stucco überkleidet. Dem Fries und dem Giebel dagegen fügte man buntes Schmuckwerk bei, zu dem Zwecke, gewissen Gliedern der Architektur mehr Relief zu geben, sie vom weißen Grunde abzuschneiden und hervorzuheben, oder um durch Farben die Abwesenheit oder die Schwäche eines Reliefs zu ersetzen. (Vgl. Raoul Rochette, S. 414.)

Bei alledem ist Folgendes wohl zu beachten. Die griechische Statue, wie sie nun vor uns steht, entspricht wirklich dem strengsten,

theoretiſchen Begriffe der Plaſtik, auch wenn wir ſie gefärbt denken; die moderne Statue, ſei ſie auch völlig farblos, entſpricht ihm nicht. Sie iſt ſchon in Formengebung, in Ausdruck und Stellung maleriſch im vollen Sinne des Wortes; unruhiger in der Stellung, affectvoller im Ausdruck, weichlicher, gebrechlicher, unſicherer, unwahrer! Iſt aber der reinen ſtrengen Form vollkommen Genüge geſchehen, ſteht dieſe einmal in ſich geſchloſſen und mit dem Gepräge des Naturwahren, des Begriffsgemäßen, des rein Urmenſchlichen da, ſo kann ihr eine weitere Zuthat an Schmuckwerk und Farbe gleichgültig ſein, ſie nimmt der Form nichts, weil ſie ihr auch nichts geben kann.

Aehnlich iſt es auf dem Gebiete der Moral. Der in ſich vollendete Mann kann ſich wohl ungeſcheut auch dem bloßen Genuß des Augenblicks hingeben und eine menſchliche Schwäche ſich erlauben; ſein inneres Capital iſt groß genug, um nicht ſogleich zum Bettler zu werden. Ja die Tugend ſelbſt bedarf der menſchlichen Schwäche, der liebenswürdigen Menſchlichkeit, ſie iſt die Grazie der Tugend; wer ſie in ihrer ganzen Strenge und unter allen Verhältniſſen bewahren und darſtellen wollte, würde zum abſchreckenden Tugendpopanz, er wäre Pedant.

Goethe ſprach in ſeiner Farbenlehre (W. 52, S. 340 ff.) von dem inſtinctmäßigen Streben in der Kunſt zur Farbe. „Man darf nur täglich beobachten," ſagt er, „wie Zeichnungsluſtige von Tuſche oder ſchwarzer Kreide auf weißem Papier zu farbigem Papier ſich ſteigern, dann verſchiedene Kreiden anwenden und endlich in's Paſtell übergehen." Doch iſt hiergegen zeitig und nachdrücklich Einſprache zu thun; dergleichen iſt der gerade Weg zum bloßen Dilettantismus, und was mit dieſem identiſch iſt, zur Pfuſcherei.

Aber Eins kann ich nicht verhehlen, und darauf lege ich für meine Perſon Gewicht: das iſt die Natur des ſüdlichen Himmels. Schon im ſüdlichen Italien iſt der Schatten nicht blos die Abweſenheit, die bloße Negation des Lichtes, nicht das bloße Grau oder Schwarz. Da ſehen wir den Schatten blau oder violett, und das Licht färbt ſich nicht ſelten zu einem goldig gelben Ton. Dies

muß um ſo mehr, um ſo entſchieden wärmer, in Griechenland der Fall ſein.

Weiter! Denkt man ſich die völlig farbloſe Marmorſtatue in der Mitte der heiteren, bunten Naturumgebung Griechenlands und des griechiſchen Lebens, ſo ſteht ſie ſelten vereinſamt und fremd da, aber umgekehrt freilich auch ſie verſchwindet, verliert ſich völlig bemalt, ſie geht im Farbenraum unter. So kann man auch jenen goldenen Schmuck und die lichten, hie und da verwendeten Farbentöne als eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze in der Erſcheinung, als ſanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunſt in das helle Gebiet der Wirklichkeit gelten laſſen. Sie öffneten das Kunſtwerk gegen die Einbildungskraft des Beſchauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber eines bunten Sinnenſchauens in die ernſtere Betrachtung des höheren poetiſchen Schauens. Eine bunte Irisbrücke verbindet den Sitz der Olympier mit der Erde.

Was aber folgt aus allem Dieſem für die heutige Kunſt? Ich meine damit nur die Plaſtik! Einfach dieſes: daß wir keine Griechen ſind. Wir ſollen daher nicht nachahmen wollen, was nur dem Griechen erlaubt und möglich war. Zudem haben wir nun einmal vom Baum der Erkenntniß gegeſſen, wir wiſſen, daß die Plaſtik ihrem Weſen nach farblos iſt; und wir haben dies von denſelben Griechen gelernt. Uns fehlt die glückliche, naive Unbefangenheit; gegen beſſeres Wiſſen und Gewiſſen aber verfahren, kann moraliſch nur zum Himmel, äſthetiſch nur zur Abgeſchmacktheit führen. Es iſt hier, wie mit manchen Vorſtellungen und Phantaſieen des religiöſen Bewußtſeins. Laſſe man ſie dem unbefangenen Gemüthe; aber ſie bei völlig klarer Vernunft und mit der ruhigen Verſtandesüberzeugung entweder ihres wahren, nur nicht verſtandenen Urgrundes und Sinnes, oder ihres Irrthums, hervorheben wollen als das Weſentliche und Vernünftige, in ihnen die einzige Richtſchnur unſeres Handelns, unſeres Lebens erkennen oder von Anderen fordern, iſt Wahnſinn, wiewohl meiſtens Tollheit mit Methode. Endlich — um noch mit Einem Worte auf Griechenland zurückzukommen —

hat die griechiſche Kunſt ſelbſt in ihren Fortſchritten immer mehr die letzten Spuren von Farben abgeſtreift, und kehrte erſt in den letzten Zeiten des Verfalls, und hier dann freilich mit den geſchmackloſeſten Mitteln, zur farbigen Sculptur zurück.

Drittes Kapitel.

Von der Compoſition der griechiſchen Plaſtik.

I. Von den Verſchiedenheiten der Compoſition als Statue, Gruppe und Relief.

Die griechiſche Plaſtik hat durchweg religiöſe Bedeutung, und nur erſt ſehr ſpät ließ ſie ſich dazu herab, rein weltlicher Schmuck, d. h. um in unſerer Sprache zu ſprechen, Cabinetſtück zu werden. Die älteſte und durch alle Zeiten hindurch vorwiegende Bedeutung des plaſtiſchen Bildwerks iſt daher das Götterbild. Und inſofern der Gläubige in dieſem Götterbilde den lebendigen Gott ſelber anſchauen wollte, iſt die urſprünglichſte und naturgemäßeſte Form des plaſtiſchen Bildwerks die einfache Statue.

Die Statue als ſolche hat auch dann, wenn ſie ſich bereits von allen architektoniſchen Einflüſſen befreit hat, ihrer innerſten Natur nach eine ſehr enge Grenze. Rein für ſich daſtehend, herausgeriſſen aus dem Verkehr und Zuſammenhange mit aller äußeren Umgebung und mit gleichgearteten Weſen, liegt in ihr weſentlich der Begriff des Alleinſeins, der Abgeſchloſſenheit, der Selbſtſtändigkeit, der feſt auf ſich beruhenden Selbſtgenügſamkeit. Ruhe, kampfloſe Hoheit, Situationsloſigkeit iſt daher unverbrüchliche Eigenthümlichkeit der Statue als ſolcher. Die Statue iſt ſo zu ſagen immer nur epiſch, höchſtens in ihrem Gefühlsausdruck lyriſch, nie-

mals aber iſt ſie dramatiſch, d. h. niemals iſt ſie in lebendiger That und Handlung, niemals die Darſtellung des vollen oder ganzen, und darum weſentlich kämpfenden Menſchenlebens.

Das Bereich der Statue iſt freilich groß und gewaltig, denn die griechiſchen Götter, die kampfloſen, leichtlebenden Götter, und das ganze antike Leben in ſeiner plaſtiſchen Anſchaulichkeit, in ſeiner behaglichen Ruhe und Fülle iſt ja in ſeiner herrlichſten Entfaltung dieſer kampfloſe Genuß der eigenen Schönheit, Hoheit und Sinnenfülle. Aber nichtsdeſtoweniger kann die Statue allein für ſich nicht den ganzen Umfang der plaſtiſchen Kunſt umfaſſen. Die Plaſtik, als das lebendige und ganze Abbild des menſchlichen Lebens, muß, ſo weit ſie es nur immer vermag, ebenfalls fortſchreiten zu Kampf und Handlung, zu lebendigem Verkehre. Dies iſt der Grund, warum die Statue von ihrer einſamen Höhe herabſteigt und ſich entſchließt, mit anderen Statuen ſich zu verbinden. Dieſe Verbindung mehrerer Statuen zu einem gemeinſamen, faſt möchte ich ſagen geſellſchaftlichen Ganzen, iſt es, was man Gruppe nennt. Und dieſe Gruppe führt ſodann ganz von ſelbſt noch zu einer weiteren Gattung der plaſtiſchen Kunſt, zum Relief.

Wir haben beide Gattungen, die Gruppe ſowohl wie das Relief, hier noch einer näheren Betrachtung zu unterwerfen.

Was alſo zunächſt die Gruppe anlangt, ſo iſt die innere Nothwendigkeit ihrer Entſtehung von uns bereits aus dem Weſen der plaſtiſchen Kunſt abgeleitet worden. Dabei iſt nun aber nicht zu überſehen, wie auch äußerlich in der religiöſen Beſtimmung der griechiſchen Statue der ganz natürliche Ausgangspunkt für größere Gruppenbildungen gegeben war.

Im griechiſchen Tempel ſtand nicht blos Ein Götterbild, ſondern zu dem eigentlichen Tempelgotte, dem das Heiligthum geweiht war, ſchaarten ſich bald die anderen verwandten Götter. Und ſo verſchieden dieſe nun an ſich ſein mochten, ſo mußten doch dieſe Statuen im Tempel und um den Tempel auf eine Art aufgeſtellt werden, welche dem Auge wohlgefiel und zugleich in harmoniſcher Uebereinſtimmung mit der Architektur ſtand.

Dieſe äußere Verbindung, die allerdings zuerſt nur für das Auge berechnet war, führte folgerichtig alsbald auch zu einer inneren Verbindung. Man ſuchte nur ſolche Statuen zuſammenzuſtellen, die auch von innerer verwandter Bedeutung waren. Der Mythus ſelbſt und ganz beſonders die Bedürfniſſe des Cultus boten hierzu die willigſten Motive.

Dem Zeus tritt ſeine Göttin, die Here, zur Seite, der Aphrodite Eros, dem Heros die Göttin Pallas Athene, welche ihn ſchirmt. Andere Götter- oder Heroenbilder laſſen ſich kaum geſondert denken, wie das unzertrennliche Brüderpaar der Dioskuren, oder die beiden Göttinnen Demeter und Kora, Mutter und Tochter, Aphrodite und Adonis. So bildeten ſich bald Gruppen, wo erſt mehrere Figuren ein Ganzes, gleichſam nur Eine Figur bildeten oder geſellſchaftlich nebeneinander getreten waren. Jene hatten oft eine gemeinſame Baſis, dieſe geſonderte Fußgeſtelle, und in beiden Fällen war nun ſchon die Eine Hauptklaſſe der antiken Gruppe gegeben, welche von einem ſehr feinſinnigen Archäologen ſehr paſſend die geſellſchaftliche Gruppe genannt ward. Von jener Art war Latona mit ihren Kindern von Praxiteles, eine thronende Juno, neben ihr ſtehend Minerva und Hebe. Hierher gehören auch die zahlreichen Quadrigen mit ihren Siegerſtatuen in Olympia und viele andere Werke. Eine geſellſchaftliche Gruppe auf geſonderten Fußgeſtellen war jene berühmte Homeriſche Gruppe des Onatas zu Olympia, waren die Parzen neben dem Jupiter und Apollo Moiragetes im Neptuntempel zu Delphi, die Argonauten des Lycius, die vaterländiſchen Heroen der Tegeaten aus der lacedämoniſchen Beute zu Delphi, und — ein Lieblingsgegenſtand der antiken Plaſtik — Apollo von dem Chore der Muſen umgeben. Doch konnte dieſer letzte Gegenſtand ſchon in eine zweite und höhere Klaſſe der antiken Gruppirung übergehen, wenn nämlich Apollo als Chorag (Chorführer) den Tanz und Geſang der Muſen leitet. Die Figuren waren hier nicht mehr blos geſellig zuſammengetreten, ſie waren nicht nur ein Nebeneinander und Beieinander, ſie ſtanden in dem lebendigen Wechſelverhältniß der Activität und Paſſivität, der Wirkung und

Gegenwirkung, zu einander, ſie bereiteten die dramatiſche Gruppe vor. Von dem entſchiedenſten Einfluß war nun hier das griechiſche Drama, deſſen älteſten handelnden Geſtalten ſelbſt mehr nur zu einer geſellſchaftlichen Gruppe zuſammengetreten waren, wie noch in dem Prometheus und den Hiketiden des Aeſchylus zu erkennen iſt.

Auf der anderen Seite wurde die dramatiſche Gruppe gefordert durch den architektoniſchen Bedarf, das Giebelfeld des Tempels zu ſchmücken. Denn die Außenſeite des Tempels gehörte der bewegten, thatenreichen Götter- und Heroenwelt an, wie das Innere dem ruhigen Sein des Gottes ſelbſt. Um den ſtarken Maſſen von Licht und Schatten im Säulenwerk und Geſims des Tempels zu entſprechen, mußten die Figuren hier in völliger Rundung erſcheinen, ſo daß die Tempelſculpturen des Giebelfeldes als völlige Gruppen, ja als Gruppen im höchſten Sinne der Bedeutung zu betrachten ſind. Im Uebrigen ſondern ſich auch die dramatiſchen Figuren in jene drei Formen der blos geſellſchaftlichen Gruppe. Sie ſind einmal wie zu einem einzigen Körper verbunden, die ſeltenſte und bedenklichſte Art der dramatiſchen Gruppe, der Triumph derſelben: Laokoon und ſeine Söhne. Zahlreiche Gruppen von Nymphen und Satyrn, von Kämpfenden und Siegern gehören gleichfalls in dieſe Klaſſe. Selten iſt hier die Dreizahl überſchritten, nach der alten dramatiſchen Regel: ne quarta persona loquatur! Und der Sinn des Griechen für Klarheit und Beſtimmtheit ging hierbei in ſeiner Scheu vor allem Verworrenen nicht ſelten ſo weit, daß die eine Figur blos ſymboliſch angedeutet wurde, und gleichſam nur eine ſichtbare Interpretation der Handlung, der bewegten Stellung der Hauptfigur war. Ein ſehr charakteriſtiſches und lehrreiches Beiſpiel hiervon ſehen wir an den Gruppen des Hercules im vaticaniſchen Muſeum, welche den Kampf mit Diomedes und Geryon vorſtellen. (Mus. Pio-Clem. 2. S. 7.) Hercules iſt in der gewaltſamſten Attitüde des Kampfs gebildet, und ſeine Gegner in winziger Zwerggeſtalt. — Andere Gruppen waren nicht ſo eng verbunden, aber auf einer gemeinſchaftlichen Baſis errichtet, welche manchmal, wie in dem ſogenannten toro farnese, ſelbſt die Stelle einer bedeutungsvollen Scenerie vertrat.

Eine der merkwürdigſten dramatiſchen Gruppen auf geſonderten Baſen ſtand wohl auf dem Helikon: Orpheus und neben ihm Telete in der Mitte, dann rings im Kreiſe Thiere aus Stein und Erz, welche ſein Geſang herbeigelockt hatte. (Pauſ. IX, 30.) Manchmal wurden wieder mehrere Gruppen zu einer großen Geſammtgruppe verbunden, wie dies nach meiner Vermuthung bei dem Triumphzuge des Achilles von Skopas der Fall war. Ein Hauptgrundſatz der dramatiſchen Gruppe aber war, die Hauptperſon als ſolche ſchon dem erſten flüchtigen Ueberblicke erkennbar zu machen. Es war dies das einzige Mittel, die Gruppe äußerlich ſchon als einen von Einem Punkte ausgehenden lebendigen Organismus darzuſtellen. Die tragiſche Bühne befolgte daſſelbe Princip, und gab der erſten Rolle, dem Protagoniſten, den höchſten Kothurn und die durch den Onkos erhöhte Maske.

Ein zweiter Grundſatz, mit dieſem auf's Engſte verbunden, iſt der der Symmetrie. Alle Gruppen der modernen Künſtler, welche nicht nach dem Muſter der alten conſtruirt wurden, ſind im Innerſten verfehlt, und ſchon die älteren Verſuche, die Gruppe der Niobiden zu ordnen, lehren, zu welchen Abgeſchmacktheiten es führt, wenn man in einer Kunſt nach modernen Begriffen verfahren will, welche zu ſchaffen und ihrer ſtrengen Idee gemäß durchzuführen, nur dem griechiſchen Alterthume vorbehalten war. Alle modernen Plaſtiker, diejenigen abgerechnet, welche beſcheiden genug waren, ſich als bloße Schüler der Alten zu betrachten, und in dieſer rühmlichen Beſcheidenheit ihrem Meiſter auch dann zu folgen kein Bedenken trugen, wenn ſie ſeine Abſicht nicht ganz durchſchauten, alle modernen Plaſtiker haben gerade in ihren künſtlichſten Gruppirungen nichts geleiſtet, als den handgreiflichen Beweis, daß ſie nicht wiſſen, was ein Gruppe iſt und was ſie ſein kann.

Ganz verkehrt iſt es, eine Gruppe im modernen Sinne maleriſch anordnen zu wollen, d. h. ſo anzuordnen, daß durch Vor- und Zurückweichen der Figuren, durch die Andeutung einer größeren oder geringeren Form eine gewiſſe Täuſchung hervorgebracht

wurde; ein Fehler, in welchen noch Canova *) verfallen iſt. Der Plaſtiker hat Licht und Schatten nicht in ſeiner Gewalt, wie der Maler, der ſeinen Figuren, ſeinen Landſchaften ſogar ein künſtliches Licht giebt, und die magiſche Wirkung der Luftperſpective iſt für den Plaſtiker ganz und gar verloren. Ferner: welchen Standpunkt auch der Beſchauer eines Gemäldes wählen mag, die Anordnung der Figuren bleibt dieſelbe, während bei einer plaſtiſchen Gruppe jeder veränderte Standpunkt des Beſchauers eine ganz neue Gruppe, ſo zu ſagen eine Unzahl von Gruppen, hervorruft, welche alle im Voraus zu berechnen und für jeden erdenklichen Standpunkt leicht überſehbar und gefällig zu ordnen, über die Grenzen der Möglichkeit hinausgeht.

Schon bei einer einzelnen Statue iſt ein von allen Seiten gleicherfreulicher Anblick etwas ſehr Seltenes. Die Alten ordneten daher ihre Gruppen in einem anderen Sinne maleriſch, oder vielmehr reliefartig an, ſo, daß ſie dem Beſchauer nur Eine Seite des Betrachtens frei ließen. Jene halbkreisförmig aufgeſtellte Gruppe des Lycius war darauf berechnet, daß der Beſchauer in die Mitte der Figuren treten, ſich rechts und links in dieſer ehrwürdigen Verſammlung umſehen ſollte; aber außer dieſem Kreiſe war gewiß keine maleriſche Totalanſicht zu gewinnen. Keine Figur durch die andere darben zu laſſen, war hierbei Hauptgeſetz, ſowie auch auf der griechiſchen Bühne jede verworrene Gruppirung vermieden wurde, ja bei der geringen Tiefe des Proſceniums unmöglich war, indem hier jede Geſtalt frei und ungehindert neben der anderen zu ſtehen kam. So ſtellte man nun auch die Felder der plaſtiſchen Gruppe gern in Einer Linie auf, Figur neben Figur, und die Hauptfigur in die Mitte. Aber dabei konnte der Grieche noch nicht ſtehen bleiben. Die Statue iſt ein Wirkliches, ein wahrhaft Körperliches, nicht wie die Figur eines Gemäldes nur der Schein eines Körpers. Der Raum, in welcher ſie ſteht, iſt kein ſcheinbarer, keine bloße Täuſchung von

*) Und in neueſter Zeit auch wieder Rauch in der ſculpirten Baſis ſeines Friedrichdenkmals. A. d. H.

Nähe und Ferne, er iſt wirkliche Räumlichkeit. Da werden aber nun ſogleich von Seiten des Beſchauers Forderungen laut, welche theils nicht befriedigt werden können, theils, wenn ſie befriedigt wurden, das Kunſtwerk als ſolches zerſtören mußten. Er verlangt nicht blos Wahrheit, innere Wahrheit mehr von der einzelnen Statue, ſondern die Wahrſcheinlichkeit in ihrem thätigen Verhältniſſe zu den übrigen Statuen, einen Schein der Wirklichkeit in Beziehung der ganzen Gruppe auf den Raum, der ſie umgiebt. Die meiſten Niobiden ſind in der raſchen Bewegung der Flucht begriffen, ſie müſſen alſo eine bedeutende Strecke vor ſich haben, damit ihre Bewegung und ihre Raſchheit anſchaulich werde. Faſt alle Köpfe ſind ferner nach Oben gerichtet, von wannen das tödtliche Geſchoß kommt. Hirt ſtellte ſogar die unſinnige, aber noch jetzt von Manchen feſtgehaltene Behauptung auf, die beiden Götter Apollo und Diana hätten urſprünglich nicht gefehlt, wären als Theile der Niobidengruppe in Florenz zu betrachten. Nach ſolchen Begriffen könnte man zur Anordnung der einzigen Nebengruppe den ganzen Schwetzinger Garten brauchen, um die Figuren nach den gewöhnlichen Forderungen der Wahrſcheinlichkeit gehörig zu vertheilen, und in der Mitte wäre erſt noch ein Thurm zu erbauen, um die beiden Götter in eine Höhe zu bringen, nach welcher man wie in die Wolken des Himmels mit gehobenem Haupte blickt; denn die beiden Minarets der Schwetzinger Moſchee reichten nicht hin. Man ſieht aber auch, daß ſich auf dieſe oder ähnliche Art die ganze Gruppe eigentlich verlaufen hätte und als ein Ganzes gar nicht mehr exiſtirte.

Gegen dergleichen proſaiſche Anforderung ſchützt nun der Grieche ſeine Gruppe durch die ſymmetriſche Ordnung.

Die enge Verknüpfung der griechiſchen Plaſtik mit der Architektur machte die ſymmetriſche Compoſition in gewiſſen Fällen zur unnachſichtlichen Bedingung, und da dieſelbe zugleich den ſicherſten Weg eröffnet, um mehr als Eine Klippe zu vermeiden, ſo haben wir große Statuenvereine, ſobald von griechiſchen die Rede iſt, immer ſymmetriſch geordnet zu denken. Die Statuen der ſymmetriſchen

Gruppe ſind auf einen idealen Boden gerückt, ſie haben nichts mehr gemein mit proſaiſcher Wirklichkeit oder dem Trugbilde derſelben. Einer neuen Ordnung der Dinge gehorchen ſie, wo kein Geſetz mehr in ſeiner vollen Strenge gilt, als eben das der Symmetrie. Die plaſtiſchen Formen haben ſich gewiſſermaßen zur mathematiſchen Formel zuſammengefunden, ihre gegenſeitigen Verhältniſſe ſind geometriſch und architektoniſch conſtruirt. Es kommt nur darauf an, daß wir dieſe Formel zu löſen, uns in den Zauberkreis zu verſetzen verſtehen, und es wird uns nicht mehr irren, daß innerhalb deſſelben ganz andere Verhältniſſe des Raumes beobachtet ſind, als außerhalb ſeiner Umgrenzung an der Tagesordnung waren. Dieſe höhere poetiſche Anſicht macht in der Gruppe der Niobe auch die beiden Götter entbehrlich, ja ihre Entfernung nothwendig.

Zur Statue und zur Statuengruppe kommt das halberhabene Werk, das Relief, die Figur nicht in ihren völligen Veränderungen in ſich ſelbſt ſich abſchließend, auf ſich ſelbſt beruhend, ſondern einer Fläche, einem gegebenen Raume anhaftend, zunächſt mit der Beſtimmung, dieſen Raum auf eine gefällige oder bedeutungsvolle Art zu füllen, zu ſchmücken. Dieſer Raum iſt zunächſt gegeben in den unbeweglichen, ſelbſt feſthaftenden Werken der Architektur, und zwar a) bei dem eigentlichen, umſchließenden Bauwerke, vor Allem beim Tempel, im Giebelfelde, dann in den Metopen des ununterbrochenen doriſchen Frieſes, in dem fortlaufenden Streifen des joniſchen Frieſes, und als Fries in den Mauern der Cella ſelbſt, ſowohl von Außen als Innen, bei allen drei Tempelformen. b) An jenen untergeordneten Bauwerken oder Bauſtücken, welche theils zu religöſen Verrichtungen dienen, wie der Altar, theils zur Verſchließung, wie das Puteal, der runde Tempelbrunnen, theils nur als Baſen, um Statuen, Dreifüße, Kandelaber zu tragen, wohin auch die feſtruhenden Throne ſitzender Statuen gehören; theils eine monumentale Beſtimmung haben, wie die Grabpfeiler (die στῆλαι, cippi) und die Urnen oder Sarkophage zugleich umſchließende Behauſung der Todten wurden. Eine beſondere Klaſſe monumentaler Reliefs bilden, nachweisbar wenigſtens in

Athen ſeit dem peloponneſiſchen Kriege, Reliefs, welche etwa vignettenartig öffentlichen Inſchriften rein politiſchen Inhalts, Volksbeſchlüſſen, Verträgen, Belobungen ꝛc. beigefügt ſind. (Vgl. Schöll zu O. Müller's archäologiſchen Mittheilungen aus Griechenland, S. 73. 85.) Bei den Römern kommen außer dieſen beſonders noch die meiſt hiſtoriſchen Reliefbilder an Triumphbogen und die mit Bilderſtreifen umwundenen Denkſäulen hinzu. Kann man dieſe Arten von Reliefs, wenn auch kühn genug, etwa mit Wandmalereien vergleichen, ſo könnten andere die Stelle von Staffeleigemälden vertreten, wie die zahlreich erhaltenen Votivreliefs meiſt beſondere, mit einer Art Rahmen verſehene Votivtafeln, welche dann erſt an der gehörigen Stelle befeſtigt oder eingelaſſen wurden, und die ſogenannten clypei, Rundbilder, urſprünglich von Metall, ſchildförmige Scheiben mit dem Porträtbilde eines berühmten Staatsmannes, Dichters oder Gelehrten in Relief. Ihnen war in den älteſten Zeiten ſchon die Reliefmaske der Gorgone auf Schilden oder Mauern, hier auch von anderen Göttern, beſonders des Dionyſos, vorausgegangen, Masken von Bacchiſchem Weſen, von Feld- und Waldgöttern, beſonders zur Faſſung und zum Schmuck von Quellen und Brunnen benutzt.

An ſie reihen ſich am natürlichſten die Reliefs an beweglichen Werken der Tektonik, an Geräthen des häuslichen, des kriegeriſchen, des religiöſen Bedarfs, die Relieffiguren an Kiſten und Käſtchen, an Trinkgefäßen, an Spiegeln, Lampen, auf Schilden und Helmen, an Opferſchalen und dergl. mehr.

Endlich bilden in gewiſſem Sinne auch die geſchnittenen Steine einen Zweig der Kunſt in Relief, ja auch die Münzen können hierher gezogen werden. Beide gehörten dann recht zum beweglichen Gute der Seulptur, und letztere curſirten ſogar.

Das Material des Reliefs iſt durch das des Grundes bedingt, dem es anhaftet. So iſt noch bei Architekturwerken, bei Tempeln, den Baſen, Altären, Grabdenkmälern der Marmor, und zwar der weiße, das herrſchende Material. Doch wird bei Architekturwerken zu Reliefs manchmal noch ein von dem Gebäude ſelbſt verſchiedener Stoff verwendet, wie Erz, am Pantheon beſonders gebrannte Erde,

auch Stucco. An dem Prachtthrone des olympiſchen Jupiter waren die Reliefſiguren von Gold, ihr Grund aus Elfenbein.

In Bezug auf die Form des Raumes iſt der Grund der Reliefſiguren entweder ein Kreis, wie bei Spiegeln, Schilden, Pateren, der gleichmäßig zu füllen oder mit einer Zone zu umſchreiben iſt; oder der Grund iſt, wie bei den Metopen und den meiſten Baſen und dergl., eine quadratiſche Fläche, oder wie beim Fries und an Sarkophagen, ein langgezogener Streifen; er bildet in Rundaltären und Putealen einen Cylinder, oder hat an Gefäßen und Geräthe eine convexe oder concave Form.

Das Relief ſcheint den Uebergang von der Sculptur zur Malerei zu bilden, das Mittelglied beider Künſte zu ſein. Mit der Plaſtik hat es die Körperlichkeit der Figur, mit der Malerei das Einsſein mit einer Fläche, einen Hintergrund gemein. Hieraus die falſche Theorie und Praxis, welche ſo lange Zeit das moderne Relief beherrſchten. Dem großen Michel Angelo verdankt man den Ausſpruch, daß das Gemälde um ſo vollkommener ſei, je mehr es ſich dem Relief, das Relief, je mehr es ſich dem Gemälde nähere. So wurde dann der dem Gemälde weſentliche Unterſchied eines Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, ſowie die Linearperſpective auf das Relief übergetragen. Man bildete näher und ferner ſtehende Figuren in allmählicher Verkleinerung, und vereinigte in einem und demſelben Kunſtwerke zugleich alle Grade der Erhobenheit. Die am ſtärkſten, faſt frei heraus gearbeitete Figur gehörte dem Vordergrunde, das Halberhobene dem Mittelgrunde, das flächer Werdende der weiteren, der ferneren und letzten Ferne an.

Man dachte ſich ferner die Reliefſigur in ihrer vollſtändigen Rundung als freiſtehende Figur, nur daß ſie etwa zur Hälfte im Marmor noch verborgen und deßhalb nicht von allen Seiten ſichtbar ſei. Hier wurde dann ein einzelner Theil, ein vortretender Fuß, ein geſtreckter oder gebogener Arm, vollkommen für ſich aus dem Marmor hervortretend ausgearbeitet. Ja, den natürlichen Schlagſchatten ſolcher ſtark vorſpringender Theile glaubte man noch zu einer beſonders maleriſchen Wirkung benutzen zu können. Durch all' dies

aber wurde nicht nur nichts erreicht, die Abſicht einer maleriſchen Wirkung verfehlt, ſondern auch die Natur des Reliefs poſitiv zerſtört. Die ſtärkere oder ſchwächere Ausladung, die geringere oder größere Verflachung giebt nicht das Gefühl, den Schein von Nähe und Ferne, welchen die Malerei nicht blos durch die Linearperſpective, ſondern beſonders durch die Abſtufungen der Farbentöne, durch Luftperſpective, durch Dämpfen von Licht und Schatten erreicht. Die Farbe fehlt dem Relief, fehlt ſelbſt dem colorirten. Licht und Schatten ſind nicht im Kunſtwerke ſelbſt enthalten, ſelbſt künſtleriſch gebildet, Schatten und Licht des Reliefs ſind natürlich, ſie wirken auf alle Theile deſſelben, auf die fingirte Ferne wie auf die bezweckte Nähe, mit gleicher Stärke der Realität. Beide wechſeln auch, je nach dem Stand der Sonne zum Beiſpiel oder der beleuchtenden Fackel, und der Schlagſchatten eines ſtark hervorſpringenden Theiles, einer einzigen Hand, kann im nächſten Moment eine ganze Gruppe in cimmeriſche Nacht verſenken. Solche ſtarke Ausladungen, die übrigens ſchon aus techniſcher Rückſicht, ihrer Zerbrechlichkeit willen, zu vermeiden ſind, gewähren auch bei verändertem Standpunkt des Beſchauers den widerlichſten Anblick; — wenn ſie nicht wirklich abgeſchlagen werden, reißen ſie ſich ſelbſt, ideell, vom Kunſtwerke los, ſie erſcheinen als etwas für ſich, ſie langen nach etwas außerhalb des Kunſtwerkes Befindlichem. Endlich kann man geradezu ſagen, daß das ſtärker oder ſchwächer Erhobene ſich gegenſeitig gänzlich paralyſirt. Denn wenn hinter eine ſtarkerhobene Figur eine flächere geſtellt wird, ſo verliert die vordere an Relief, ſie löſt ſich nicht vom Grunde ab.

Was kann, was will nun aber das griechiſche Relief? Auf maleriſche Wirkung im vollen Sinne des Wortes, auf maleriſchen Schein, auf Darſtellung von Nähe und Ferne haben die Griechen verzichtet. Die Figuren ſind als „auf Einem Plane ſtehend gedacht.“

1) Auch die Griechen kennen eine verſchiedene Proportion, Ausladung des Reliefs; ſie haben das Flachrelief, das mittlere und das Hochrelief, und dieſes letztere oft in einer Stärke, daß den Figuren wenig mehr zu fehlen ſcheint, um ſich als völlige Statuen dar-

zuſtellen. Allein dieſe verſchiedenen Grade werden nicht in einem und demſelben Werke verwendet, nicht das Flache für die Ferne, das Starke für die Nähe, ſondern nur Eines derſelben iſt in einem und demſelben Werke durchgeführt. Alle Figuren ſind entweder im Flach- oder im Hochrelief gehalten, und die Wahl des verſchiedenen Grades richtete ſich nach der Beſtimmung des Reliefs, nach dem Ort ſeiner Aufſtellung, nach ſeinem Verhältniß zur Harmonie eines größeren architektoniſchen Werkes. Dadurch kommt eine größere Einheit auch ſchon blos äußerlich, auch in der reichſten Figuren-Maſſe oder Reihe, und da überdies einzelne, gleichſam abgeſondert herausragende Theile vermieden ſind, ſo tritt unſerem Auge, auch wenn wir nicht den günſtigſten Standpunkt wählen, doch immer ein Zuſammengehöriges, ein Gleichmäßiges von Licht und Schatten, von Fläche und Rundung, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Schönheit und Ebenmaß entgegen, Bewegung und Ruhe.

2) Das Relief iſt eben Relief, es ſind Figuren auf Einer Fläche. Die Figuren müſſen als Figuren erſcheinen, mehr oder weniger gerundet, aber eben deßhalb noch die Fläche als Fläche, als bloße Fläche. Beide machen eben das Relief zum Relief. Bei den figurenreichſten Reliefs, bei oft ſehr gedrängten Maſſen, bleibt doch immer der Hintergrund als eine Fläche ſichtbar, es ſind nicht Figuren dicht zwiſchen und hinter Figuren gepfropft, um Alles mit Relieferhobenheit zu füllen, und ebenſo wenig iſt die reine Fläche aufgehoben durch flächere Figuren oder ſonſtige Gegenſtände, welche eine maleriſche Ferne oder einen maleriſchen Hintergrund vorſpiegeln, lügen ſollen. Ausnahmen hiervon gehören in die Zeiten des Verfalles, wo ſie freilich faſt zur Regel werden. So iſt auch der Hintergrund durch keine Scenerie gefüllt. Der Zug der Panathenäen am Parthenon biegt ſich durch die Stadt nach der Akropolis, jene Kampfſcene begiebt ſich in Wald und Gebirg. Aber weder von einem landſchaftlichen, noch einem architektoniſchen Hintergrunde treten die Figuren vor. Hierbei kommt dem Künſtler ſehr die der antiken Kunſt eigene Symbolik zu Statten. Wo der dargeſtellte Gegenſtand eine nähere Bezeichnung der Localität zu fordern ſchien,

wurde dieſe auch im Relief, aber auf die einfachſte naive Weiſe blos ſymboliſch angedeutet durch einen Baumſtrunk, welcher zur Bezeichnung einer waldigen Gegend hinreicht, auch durch Nymphen, einen Flußgott u. dergl.

Vorherrſchend ferner iſt die Porfilanſicht der Figuren. Die Porfilanſicht einer Figur bietet eine feſtere, mehr in ſich geſchloſſene Linie dar als die Vorderanſicht, und ſondert ſich deßhalb mit größerer Schärfe und Beſtimmtheit von der Fläche des Hintergrundes ab, während die Wölbung derſelben Figur nach vorn ſich ebenſo entſchieden wieder nach der Profillinie, und folglich auch wieder nach der Fläche hin zurückwölbt und abſenkt. So ſpricht ſich ſowohl das Zuſammengehören, als auch das Beſondersſein von Fläche und Figur gleich beſtimmt aus. Die Figur in der Vorderanſicht, mit der uns zugewendeten Stirn, der Vorwölbung der Bruſt und den vortretenden Füßen, dringt dagegen ſtark aus der Fläche heraus und löſt ſich ab. Sind mehrere Figuren gebildet, ſo hebt ſich aller Zuſammenhang derſelben auf.

3) Doch dient hier zu bemerken, daß die reine Profilanſicht nicht durchweg in ihrer ganzen Strenge durchgeführt iſt. „Die Reliefſiguren auf attiſchen Grabſteinen erſcheinen ganz im Profil, wie durch die Naſe mittendurch geſägt.“ (O. Müller, Handb. S. 442.) Es iſt namentlich zu bemerken, daß man gern dem Körper eine Wendung gab, bei welcher mehr als als die reine Hälfte der Bruſt ſichtbar wird. Es kam dadurch eine größere Mannichfaltigkeit in die Haltung der Geſtalt, eine natürliche Andeutung ihrer Völligkeit und Totalität; es war die naturgemäße und meiſterliche Vollendung Deſſen, was das älteſte Relief in Aegypten und Griechenland auf kindiſch-unbeholfene Weiſe durch Verſchiebung und Verdrehung der ganzen Geſtalt erreichen wollte. In lebhaften, bewegten Scenen des Kampfes z. B. fehlt es auch nicht an ganz en face gerichteten Bildern, doch werden dieſe theils durch die übrigen mit ihnen in Wechſelbeziehung gebrachten Geſtalten, welche wieder mehr nur in's Profil gekehrt ſind, gleichſam auf dem Raume, auf welchem die ganze Gruppe fußt, feſtgehalten; theils ſind die

Stellungen auf die kunſtvollſte und natürlichſte Weiſe in der Regel ſo gehalten, daß die Glieder der Fläche folgen, daß die Richtung der Hauptlinien unſer Auge nicht nach einer Tiefe leitet oder geradezu von dem Ganzen abſpringen macht, ſondern ſtets nach der Seite hin, nach der Breite leitet und folglich immer wieder das Gefühl der Fläche herſtellt, zu deren Schmuck die Figuren beſtimmt ſind.

Letzteres bedingt weitere Forderungen. Das Relief behält einen ornamentalen Charakter; es dient zum Schmuck eines Architekturwerkes, eines Theiles deſſelben. Es muß folglich ſchon dem erſten flüchtigen Ueberblick als ein Schönes erſcheinen. Daher eine möglichſt gleichmäßige Vertheilung der Figuren, daß nirgend eine bloße größere Lücke oder ein bloßer Figurenklumpen erſcheine; in den früheren Zeiten eine ſtrenge architektoniſche Symmetrie, in ſpäteren ein freieres, aber doch ſorgfältig nach Gegenſätzen abgewogenes Verhältniß der Figuren gegeneinander; in figurenreichen Scenen, Schlachten z. B. ſtets wieder eine Gliederung der Geſammtmaſſe in kleinere Gruppen, endlich ſelbſt bei den vollendetſten Werken in gewiſſen Einzelheiten ein abſichtliches Unterordnen der völligen Naturtreue unter die Forderungen des höchſten und letzten Zweckes des Reliefs. Um einer gleichmäßigen Füllung des Raumes willen fehlt z. B. nicht ſelten einzelnen Gliedern einer Figur, z. B. am Parthenon den Schenkeln der Streitenden die durch ihre Haltung geforderte Verkürzung. Dahin gehört auch der ſogenannte Iſokephalismus, das iſt: die gleiche Höhe der Köpfe. Um ſie nicht zu überragen oder zu brechen, iſt die Dimenſion der Reiter und Pferde verkürzt und ſitzende Figuren ſind größer gehalten, als die ſtehenden. Endlich iſt erſt das Relief das Bild des geſelligen, des öffentlichen, des thätigen Lebens, der That überhaupt, während die Statue mehr iſolirt iſt, auf ſich ſelbſt zurückgewieſen, und in ſtiller Selbſtgenüge auf ſich beruht. Ja, wenn Statue zur Statue tritt, wenn ſie zur Gruppe wird, beſtimmt der Grieche die Anordnung der Gruppe nicht nach maleriſchen Principien, er nimmt keine Nähe und Ferne, keine Mittelgründe an, ſondern er läßt ſie gleichſam zum Relief werden, er nimmt Eine Fläche als Hintergrund an, wie die Fläche, welche die Relieffiguren trägt,

und ſtellt die Statuen, wie dieſe auf einem und demſelben Grunde nebeneinander treten, läßt ſie wieder in kleinere Gruppen ſich ſondern und ſich ſymmetriſch gliedern. So kann man ſagen, daß die ganze unüberſehbare Fülle des antiken bewegten Lebens, wo es immer in Mythus oder Geſchichte, im öffentlichen, im häuslichen oder geſelligen Leben die Darſtellung einer Situation der Handlung, einer Begebenheit, oder die That gilt, überall — die Malerei und ſelbſt das übrigens mit dem Relief nahe verwandte Vaſengemälde ausgeſchloſſen — das Relief eintritt und der Reichthum ſowie das Eigenthümliche der claſſiſchen Kunſt in dieſer Kunſtart ſich noch emphatiſcher und augenfälliger ausſpricht, als ſelbſt in der Statue.

II. Von dem Grundgeſetze der Compoſition.

Das Grundgeſetz der griechiſchen Compoſitionsweiſe läßt ſich in ein einziges Wort zuſammenfaſſen. Es iſt das Geſetz der durchgängigſten Klarheit und Anſchaulichkeit.

Dieſe Klarheit des Gedankens ſchlagend herauszuſtellen, wird am deutlichſten durch den Vergleich der antiken Kunſt mit den Compoſitionen moderner Künſtler. Das paſſendſte Beiſpiel wird der größte derſelben geben können: der Regenerator der modernen Sculptur und zwar aus dem Geiſte der antiken, — Thorwaldſen, deſſen ſonſtiger Größe übrigens hier nicht zu nahe getreten werden ſoll. Ihm ward unter Anderem die Aufgabe, dem Herzog von Leuchtenberg, dem großen Eugen Beauharnais, ein ehrendes Todtendenkmal in der Michaeliskirche zu München zu errichten, wobei freilich von vornherein zur Entſchuldigung bemerkt werden mag, daß dergleichen Kunſtaufgaben ſich ſelten allerhand hohen und allerhöchſten Einwirkungen entziehen können.

Ueber einem hohen architektoniſchen Unterſatz erhebt ſich im Hintergrunde eine Pforte, eine einfache viereckige, nur wenig verzierte Thür. Vor dieſer ſteht auf einer beſonderen Baſis die

koloſſale Figur des Verſtorbenen, nackt, um die Hüfte mit einer Art Tunica bedeckt, von den Schultern ein Mantel fallend, zu ſeinen Füßen Harniſch und Helm, an der linken Seite Parazonien, alſo antik heroiſch gedacht, und in Anlage und Formengebung vortrefflich. Die Bewegung iſt die eines langſam gerade vor den Beſchauer Entgegenſchreitenden. Dabei iſt die linke Hand an die Bruſt gelegt und in der rechten hält er einen Lorbeerzweig vor ſich hin; das Haupt etwas geſenkt. Ihm zur Rechten nun ſitzt eine weibliche Figur und ſchreibt auf eine Tafel, welche ſie auf den Knieen hält. Und ihr gegenüber, auf der entgegengeſetzten Seite, in ganz antiker Weiſe, an ſich ſehr ſinnreich gefaßt, die Genien von Schlaf und Tod. Was iſt die Idee? Wer kann ſie errathen? Es heißt: der Herzog übergiebt, ſeine Beſcheidenheit an den Tag zu legen, der Geſchichte ſeinen Lorbeerkranz und geht dann in die Pforte des Todes. Aber ſiehe! dieſe Pforte iſt verſchloſſen, es iſt eine gewöhnliche Alltagsthür, und über ihr das Motto des Herzogs: honneur et fidélité! Liegen dieſe hier begraben? — Der Herzog hat der Pforte den Rücken zugewendet, — er kommt aus ihr, — und muß, wenn er die Manifeſtation ſeiner Beſcheidenheit geendet, erſt eine Schwenkung machen, um den Weg des Todes gehen zu können. Daß er den Kranz der Geſchichte giebt, iſt auch nicht deutlich. Wer Luſt hat, kann ihn nehmen. Auch würdigt ihn die Muſe der Hiſtorie keines Blickes. Sie iſt ganz vertieft in Das, was ſie ſchreibt oder geſchrieben hat. Ihr etwas zur Seite geneigtes Haupt hat einen wehmüthigen Ausdruck, ſie ſieht aus wie eine junge talentvolle Journaliſtin, die eine Elegie zu Stande gebracht hat; — ſie iſt ein ſentimentaler Blauſtrumpf trotz ihrer nackten Füße. — Woher weiß ich, daß dies die Muſe der Geſchichte iſt? Die alten Griechen und Römer hätten ſie freilich erkannt, und doch auch dies noch wäre die Frage. Auf dem Pariſer Cameo des Tiberius und der Livia (Müller u. Oeſterley I. Nr. 378) iſt als Nebenfigur Klio ſtehend mit der Rolle abgebildet, aber ihr gegenüber ſieht man auch, kenntlich an ihrer Geberde, eine zweite Muſe, die Polyhymnia. Eine erklärt und ergänzt die Andere. So werden wir ſchwerlich irgendwo nur Eine

der Parzen dargestellt sehen. — Doch sei jene schreibende Dame die Geschichte — was soll die Gruppe ihr gegenüber? Was hat die Geschichte mit dem Tode zu thun, und nun vollends mit Schlaf und Tod! — Sei endlich die Bewegung des Helden klar, er überreiche seinen Kranz der Geschichte! Bescheidenheit ist eine schöne Tugend; aber ist sie eine Tugend des Helden? Sie ist eine Tugend des Menschen, und schön freilich, wenn der Held auch Mensch ist. Aber ist eine blos menschliche Tugend der specifische Charakter eines Helden? Und hat die Geschichte mit der Privattugend oder mit der öffentlichen, mit dem Menschen oder mit dem Helden zu verkehren? — — So ist hier Alles im Innersten verworren und unklar und fällt in ganz disparate Theile auseinander. Merkwürdig ist, beiläufig gesagt, daß dieses ganze Denkmal eigentlich doch nur eine mehr antikisirende Nachahmung des verrufenen Grabmonuments des Marschalls von Sachsen von Pigalle in Straßburg ist.

In einem Hof des Vatican steht noch das Fußgestell der Granitsäule des Kaisers Antoninus Pius. Eine Seite desselben stellt die Vergötterung des Antoninus und der älteren Faustina dar. (M. u. Oest. I. Nr. 394.) Das Relief gehört in die Zeit der sichtlich ihrem völligen Verfall entgegeneilenden Kunst. Es ist weder geistreich in der Erfindung, noch irgend lobenswerth in der Behandlung, aber klar, verständlich und vollkommen in sich einig. Die Vergötterung enthebt dem Erdgrunde, nach Oben zu dem Sitze der Ewigen. So sehen wir unten den Erdgrund, und zwar den römischen; rechts die Göttin Roma im Waffenschmuck und über erbeuteten Rüstungen thronend, links zur Erde gelagert einen Jüngling mit einem Obelisken, — das Marsfeld, auf welchem die Ceremonie der Vergötterung vor sich ging. Vor ihm erhebt sich ein geflügelter Genius, als Genius der Ewigkeit durch Weltkugel und Schlange bezeichnet, und in seinen Schwingen trägt er, nur zur Hälfte sichtbar, den Kaiser und seine Gattin, ihn im Costüm des Jupiter, sie als Juno.

Vergleichen wir hiermit ein Grabdenkmal des Familienlebens, und zwar ein griechisches, aus der Zeit schönster Kunstblüthe, viel-

leicht des Phidias: Marmorurnen, zu Athen gefunden, in der Glyptothek zu München. (M. u. Oeſt. I. Nr. 126.) Sitzende ſchön drapirte Frau — ihr Name bezeichnet Eukoline, — zu ihren Füßen ein nackter Knabe, die Hand gegen ſie emporſtreckend. Ein Mann — Oneſimos — mit Schiffermütze und Schwert, reicht ihr zum Abſchied die Hand. Hinter ihm eine dienende Frau, mit geſenktem Haupt ein Wickelkind in den Armen haltend. Hinter der Sitzenden aber ein älterer Mann, ſich traulich auf die Lehne ihres Stuhles ſtützend. Die ſitzende Figur iſt, wie wir aus anderen Werken wiſſen, die Sterbende oder Verſtorbene. Die ganze Compoſition drückt auf's Klarſte aus, daß hier die Frau und Mutter geſtorben, und zwar in den Wochen. Von dem Gatten und ihren Kindern nimmt ſie Abſchied — und der Alte hinter ihr iſt der Vater, der in der Unterwelt ſie erwartet hat. Einſt hatte ſie als Braut ſein Haus verlaſſen, nun iſt ſie ihm zurückgegeben. Die Scene des Abſchieds aber iſt ſo einfach wahr, ſo ruhig gehalten, an ſich ſchon verſöhnend; nichts von Zerrüttung durch eine finſtere, von Außen einbrechende zerſtörende Macht. Es begiebt ſich Alles als natürlich, naturnothwendig, als allgemeines Menſchenloos.

Es iſt nicht unzweckmäßig, ausdrücklich darauf hinzuweiſen, was aus dieſem höchſten Geſetze der plaſtiſchen Klarheit und Anſchaulichkeit ſich für beſtimmte Fingerzeige für das Verſtändniß und für die Erklärung der alten Kunſtwerke ergeben. Und dies iſt um ſo nöthiger, je mehr die herrſchenden archäologiſchen Richtungen dieſe Fingerzeige ganz und gar außer Acht zu laſſen pflegen. Sehr beliebt war beſonders — und iſt zum großen Theil noch jetzt — die myſtiſche Interpretation, Deutung der Darſtellungen auf den Geheimdienſt der alten Religionen, die Myſterien des Dionyſos beſonders und der Demeter. Dieſe myſtiſche Interpretationsweiſe iſt, wenigſtens was die plaſtiſchen Bildwerke anlangt, ohne allen Grund und Boden, ohne Fug und Recht.

Sie iſt hauptſächlich aus der Beſchäftigung mit den antiken Vaſengemälden hervorgegangen. Fanden ſich dieſe doch ausſchließlich in Gräbern, und mochten wohl dem Todten mitgegeben worden

ſein, als Bürgſchaft eines ſeligen Lebens vermittelſt der Weihe, welche er einſt im Leben empfangen. — Auch fanden ſie ſich zuerſt in größerer Anzahl im unteren Italien, wo einſt die Myſterien des Bacchus ſo ſehr in Schwung geweſen waren. Da wurden nun die einfachſten Scenen des heiteren antiken Alltagslebens zur myſtiſchen Ceremonie umgeſtempelt, und im unbedeutendſten Nebenwerke lag meiſt der geheimnißvolle Schlüſſel verborgen. Ein einfaches Käſtchen enthielt nicht etwa das Putzgeräthe der Frau oder Hochzeitsgeſchenke für die Braut, der Spiegel gehörte nicht zur Toilette des irdiſchen Mädchens oder der olympiſchen Aphrodite; — er diente einer myſtiſchen Beſpiegelung; ein Krug war freilich wohl ein Krug, — aber für myſtiſche Reinigung; — eine Fackel, Symbol der nächtlichen Feier, Kränze namentlich, die bei den Alten bei keinem fröhlichen Mahle, bei keiner feſtlichen Gelegenheit fehlten, waren ſichere Zeichen der myſtiſchen Weihe. Beſonders häufig ſind auf Vaſen den menſchlichen Figuren geflügelte Genien beigegeben, gewiß nur der ſinnbildliche Ausdruck von Gemüthszuſtänden der Dargeſtellten, — Sinnbilder der Liebe, der Sehnſucht, der Freude und, wo ſie Kränze oder Binden darreichen oder eine Spende bringen, Bilder der Auszeichnung, des Ruhms, der Ehre. Nach der myſtiſchen Theorie ſind ſie das ſicherſte Zeichen, daß hier eine myſtiſche Handlung vorgeht; — es ſind Myſteriengenien, Genien der Weihe.

Es iſt betrübt, noch jetzt Archäologen des erſten Rangs in dieſen Irrthum nicht ſelten zurückfallen zu ſehen. Ein Beiſpiel! Unter anderen naiven Vaſenbildern ſehen wir nicht ſelten ein Mädchen, theils auf einem Seile, theils auf einer förmlichen Brettſchaukel ſich ſchwingend. Was kann einfacher und verſtändlicher ſein? — Aber nein! Wir wiſſen, daß die alten Religonen nicht blos eine Feuertaufe, nicht blos Reinigungen durch Blut oder durch Meerwaſſer kannten, — ſie kannten auch Luftreinigungen, und in dieſer heiligen Handlung ſind jene munteren ſchönen Kinder begriffen!

Ein Bild dieſer Art bei Gerhard (Nr. 54) ſieht allerdings myſtiſcher aus. Hier ſteht eine Jungfrau, welche ſich im Spiegel beſchaut; eine zweite, fröhlich emporſchauend, hat auf einer Schaukel

Platz genommen, welche ein nackter, gleichfalls aufblickender Genius in Schwung bringt. Alſo myſtiſcher Spiegel, luftreinigende Schaukel, Flügelgenius, und vor Allem: der ahnungsvolle Blick nach Oben gerichtet! Nur ſchade! Unter der Schaukel iſt noch ein myſtiſches Weſen zu erkennen, — ein ganz ordinäres Hündchen, ein Spitzhund ſeines Zeichens, der munter aufſpringt und die Bewegung der Schaukel mit ſeinen Courbetten verfolgt! Iſt dies auch ein myſtiſch reinigender Luftſprung?

Der Myſterienmarotte zur Seite ſteht eine andere Interpretationsweiſe. Nach dieſer hat der Künſtler zwar, bis auf den beſcheidenen Topfmaler herab, nicht den Mythus gebildet, um ein Schönes, ein myſtiſch Bedeutſames dem Auge vorzuführen; keine Forderung der Kunſt an ſich hat ſeine Hand geleitet. Er hatte nur die Dogmen ſeiner Religion, als ſolche, darzuſtellen, und zwar ihrem urſprünglichen Sinne nach, nicht etwa, wie ſie im Munde der Dichter ſich vervielfältigt und umgebildet hatten oder in der Hand des bildenden Künſtlers ſich modificiren müſſen. Des Künſtlers Figuren ſind gleichſam nur Hieroglyphen kosmologiſcher Ideen; — ihre Wahl, ihre Ausſtattung, ihre Zuſammenſtellung, alles Dies, und bis auf's Einzelnſte, iſt nur bedingt durch das Dogma, und dieſes zu entdecken, herauszubuchſtabiren, iſt die Aufgabe der Kunſtinterpretation.

Auf dem einen Giebel des Parthenon hatte Phidias die Geburt der Minerva vorgeſtellt. Eine Menge Vaſengemälde, älteren und neuen Styls, zeigt denſelben ſeltſamen Mythus; dem Weſentlichen nach allerdings mit großer Uebereinſtimmung, doch mit größerem oder geringerem Geſchick und Geſchmack angeordnet oder ausgeführt. Bei allen aber war es die Aufgabe geweſen, den reinen, urſprünglichen Sinn, das phyſiſche Dogma des Mythus erſchöpfend vor Augen zu legen. Dies war aber in dieſem Falle nichts Anderes, als die Entladung der Gewitterwolke. Das Haupt des Zeus iſt die Gewitterwolke, aus welcher Pallas, die den Regen ſchleudert, und die Aegis, welche die Dünſte ſchüttelt, *πάλλει*, hervorſpringt. Dies mag zugegeben werden. Aber wußte dies der

Künſtler, brauchte er es zu wiſſen? — Ja, wird geantwortet, und jede Linie iſt ein Buchſtabenzug dieſes phyſiſchen Katechismus. Wir ſehen, jedes Haupt der hier erſcheinenden Götter iſt mit einem Kranze oder einer Binde geſchmückt. Von den Kränzen iſt etwa der des Dionys als Epheu- oder Weinkranz zu unterſcheiden! Bei den übrigen ſehen wir nur ſehr unſichere, flüchtige Linien. Aber das Haupt des Zeus ſoll beſtimmt einen Myrtenkranz tragen, weil die Myrte (μύρτος von μύρω) ein Symbol des Fließens iſt. Hephäſtos, der Gott des Feuers in der Gewitterwolke, trägt gleichfalls einen Kranz — und welchen? einen Kranz von Keraunion, welchen Namen auch die eßbare Trüffel, ὄδνον, führte, weil ſie beſonders durch den Gewitterregen gedieh. Auch ſieht man, Haar und Bart deſſelben Gottes ſind ſeltſam durchbrochen. Natürlich! — ſie ahmen die vom Blitz durchbrochenen Wolken nach. Zu bedauern iſt es nur, daß der Trüffelkranz nicht dem Haupte des Zeus beigegeben iſt. Denn dann nähme ich den Feuergott Hephäſtos mit ſeinem Beil für den Koch des Olympos, und das Haupt des Zeus wäre die Trüffelpaſtete, welche ihres Füllſels, der Pallas Athene, ſich entleert! — Auf gleiche Weiſe wird jede Geberde gedeutet. Die ausgeſtreckte, offene Hand des Zeus iſt nicht unwillkürliche Geberde des Schmerzes oder der plötzlichen Erleichterung, nein! denn die offene Hand (χεὶρ von χέω) iſt der erſte, urſprüngliche Guß, Waſſerguß des ſprachbildenden Menſchen, u. ſ. w.

Für jene Betrachtungsweiſe iſt die eigentlich künſtleriſche Seite des Kunſtwerks gar nicht vorhanden; Styl und Behandlungsweiſe iſt gleichgültig; die Figuren ſind nur Buchſtaben, und es iſt Alles gethan, wenn dieſe nur leſerlich ſind, d. h. für den in dieſe heilige Sanskritſprache Eingeweihten! Damit hängt zuſammen a) gänzliche Mißachtung der Form, b) eine einſeitige Schätzung einer beſtimmten Form, und beide finden ihren Gegenſatz in einer Ueberſchätzung derſelben.

Der bloße Stoff, nicht die Auffaſſung, nicht die Darſtellung deſſelben, der bloße Gegenſtand wird Eins und Alles. Damit fällt man eigentlich in die Zeit der erſten Anfänge archäologiſcher

Studien, ja, der bloßen Antiquare zurück, und dies im trivialſten Sinne des Wortes. Denn ein und derſelbe Stoff ging in Griechenland von Hand zu Hand, von Schule zu Schule, von Zeit zu zu Zeit, von Kunſt zu Kunſt! — Richte ich aber nur auf dieſen mein Augenmerk, ſo kann bald nur eine beſondere, minder ſtoffliche Wendung deſſelben, ein eigenthümliches Attribut z. B., mein Intereſſe feſſeln; nur das Neue und Seltene gilt als das Werthvolle; das Intereſſe des Archäologen wird das des Kunſtſammlers, des Händlers. Nicht etwas Schönes, an ſich Bedeutungsvolles gilt, ſondern „ebbes Rares.“ Ich zeigte einem namhaften, ſonſt hochverdienten und mir perſönlich werthen Archäologen die Zeichnung eines Vaſengemäldes, welches ich zum erſten Male edirt und er noch nicht geſehen hatte: die Sühnung des Oreſtes. Aber ſein Auge überflog nicht die gefällige Anordnung des Ganzen; nicht die reizende Gruppe der ſchlummernden Furien, nicht das Ausdrucksvolle des ſchwermüthig harrenden Muttermörders, nicht die Schönheit des Apollon und der ſtille Reiz ſeiner Schweſter war für ihn vorhanden. Sein erſter Blick fiel ſogleich auf das Schwein, welches Apollon zur Sühnung über das Haupt des Oreſtes hält, und an dieſer Schweinerei blieb er haften; und mit dem Momente, wo ſeine mythiſche Bedeutung errathen war — und dazu brauchte es nur eines Momentes, — wurde das Blatt gleichgültig bei Seite gelegt.

Winckelmann hat zuerſt die hiſtoriſche Interpretation auf die poetiſche hinübergeleitet. Natürlich und folgerichtig kam man dann auf die mythiſche, und endlich, nach unleugbar tieferer Erkenntniß des alten Religionsweſens, auf die kirchliche oder die des Cultus. Da aber der Cultus eine beſtimmte Modification der Kunſt erheiſchte, und dieſe in voller Ausdehnung und in allen ihren Conſequenzen ſich nur in den älteren Zeiten geltend machen konnte, ſo wurden als wahre Offenbarungen der wahren, unverfälſchten alten Kunſt nur die Werke betrachtet, welche jenes Gepräge noch an ſich tragen. Das alterthümlich Steife, Unfreie war nun das Schöne geworden, und nur der imponirende Name eines Phidias etwa verhinderte

die Archäologen, auch noch den Einen Schritt weiter zu thun, welchen unſere Koryphäen der chriſtlichen und allerchriſtlichſten Kunſt längſt gethan hatten, indem ſie die Kunſt eines Raphael und Albrecht Dürer bereits für die des Abfalls und des Verfalls erklärten.

Dieſer einſeitigen Werthſchätzung ſteht entgegen eine maßlos univerſelle. Wenn Goethe die Bewunderung als die erſte Vorausſetzung jedes Verſtändniſſes der alten Kunſt gefordert hat, ſo blieb man nur bei dieſer ſtehen, oder dehnte ſie auf Alles und Alles aus. Wahr iſt es: die unſcheinbarſten Anfänge der griechiſchen Kunſt tragen einen Fruchtkeim künftiger Vollendung in ſich, und noch die letzten Erzeugniſſe der ſinkenden antiken Kunſt zeigen irgend einen Abendſchein noch früheren Glanzes, und wäre es nur der aus früheren, beſſeren Zeiten vererbte Stoff und Gedanke. Aber in einem kleinen Lineament eines Vaſengemäldes den Styl der großartigſten Marmorgebilde eines Phidias erkennen wollen, in einer eckigen, ſteifen Kartenfigur erhabene Ruhe, in flüchtig hingeworfenen Zügen den leichten Schwung eines Praxiteles, in kindlich ſchülerhaften Verſuchen edle Einfalt und Naivetät, iſt doch eigentlich nur eine müßige Auffriſchung jener überſchwänglichen äſthetiſchen Betrachtungsweiſe, gegen welche ſeiner Zeit Lichtenberg die Pfeile ſeines Witzes gekehrt hatte.

Hand in Hand hiermit geht nicht ſelten eine überſchwängliche poetiſche Interpretation, welche in ihren kühnen und willkürlichen Combinationen auch die unſcheinbarſten Einzelheiten zu einer tiefſinnigen poetiſchen Compoſition zu verſchlingen, dann an ganz beſtimmte Formen des antiken Lebens, der antiken Geſchichte anzuknüpfen weiß und endlich auf denſelben Pedantismus hinausläuft, welcher bei jenen myſtiſchen oder naturphiloſophiſchen Erklärungen alles Leben der Kunſt, alles unbefangene Kunſtgefühl des Beſchauers ertödtet.

In Köln wurde ein römiſches Moſaik entdeckt. Es zeigt die Bruſtbilder des Sokrates und Diogenes, des Dichters Sophokles und der Weltweiſen Chilon und Kleobulos. Was kann dem Unbefangenen dabei einfallen, als daß ein alter Hausbeſitzer ein

Gemach ausgeschmückt sehen wollte und dazu die Bilder von alten Griechen wählte, die ihm durch seine Lectüre, vielleicht auch wohl um einzelner Sprüche willen, welche von ihnen gang und gäbe waren, theuer oder näher bekannt waren? Nein, alle diese Köpfe haben einen viel tieferen, poetisch-ethischen Zusammenhang. Wer kennt nicht die Mäßigkeit des Diogenes, die Verse, in welchen Sophokles vor Trunksucht warnt? Wer weiß nicht, daß die Sprüche der sieben Weisen sich vorzüglich auf Mahl und Wein bezogen, und der Wahlspruch des Kleobulos, τὸ μέτρον ἄριστον, steht noch jetzt auf seiner Herme im Vatican, welcher leider! der Kopf fehlt. So wird es klar, das Gemach, dem dieses Mosaik gehört, war kein Lavarium, keine Bibliothek oder sonst ein Zimmer, es war ein zu Mahl und Symposion bestimmter Raum, und Nüchternheit, Enthaltsamkeit geboten, während die Bilder jener ehrwürdigen Dichter und Philosophen sittsam und steif am Fußboden hafteten, und so wohl wider Willen manchen Brocken von der Tafel des Herrn und manchen Tropfen verschütteten Weines erhalten mochten. Könnte man das ganze Ding nicht geradezu umkehren und auf den Kopf stellen? Haben wir von Sophokles nicht auch den Spruch: τὸ μεθύειν πημονῆς λυτήριον, „der Rausch ist Linderung des Leidens?" Sollte Diogenes nicht an das Faß erinnern können, in einem ganz anderen Sinne? Und das μέτρον ἄριστον, das Maaß ist das Fürnehmste, mahnte vielleicht an jene Mäßigkeit Saphir's, die darin besteht, daß man nur maaßweis trinkt! — Man weiß, daß den besten antiken Mosaiks, die wir kennen, und dies liegt in der Natur der alten Technik, jede feinere Nüance versagt ist. Das Kölner Mosaik gehört, wie der bewußte Interpret selbst eingesteht, unter die freilich oft zu gering geschätzten römischen Monumente des Rheinlandes, die nur höchst selten den besseren griechischen und selbst römischen Kunstdenkmälern jenseit der Alpen gleichkommen; es wird überdies in die späte Zeit des Severus Alexander gesetzt — und doch erkennt man im Kopfe des Sophokles „den tiefen Ernst und die göttliche Ruhe, in die sich nur um den Mund ein Ausdruck der Milde legt."

Das Schlimme bei all' dieſen Extravaganzen iſt, daß jede auf einem wahren, guten Grunde liegt. Der Mythus war wirklich der Hauptgegenſtand der griechiſchen Kunſt, rein Bedeutungsloſes wurde niemals gebildet, auch das ſcheinbar Zufällige ſteht in organiſcher Verbindung mit dem Grundgedanken. Aber auch hier gilt der Spruch des Kleobulos: *τὸ μέτρον ἄριστον.*

Zweiter Theil.

Geſchichte der griechiſchen Plaſtik.

Erste Periode.

Von den ersten griechischen Kunstanfängen bis Olympias 50 (580 v. Chr.).

Die Anfänge der griechischen Plastik hängen so genau mit den Anfängen der griechischen Baukunst zusammen, daß, obgleich wir es hier nur mit der Geschichte der Plastik zu thun haben, es dennoch als unerläßlich erscheint, einen vergleichenden Rückblick auf die älteste griechische Bauentwicklung zu werfen.

Die ältesten Werke griechischer Kunst, welche wir aus eigener Anschauung kennen, sind architektonisch, und zwar zunächst aus dem Bedürfnisse von Schutz und Trutz einer kriegerisch bewegten Zeit hervorgegangen; roh, gewaltig, riesenhaft. Es sind Mauern der Städte und Mauern besonders der Akropolen, der Burgen und Herrenhäuser, von den Alten selbst Cyklopen-Mauern genannt. Das sind jene *Κυκλώπεια οὐράνια τείχη* bei Euripides (Electr. 1167), jene *Κυκλώπων θυμέλαι* bei demselben Dichter (Iphig. Aul. 152). Die Benennung cyklopischer Mauern hat man als terminus technicus beibehalten und ausgedehnt auf alle jene roheren, aber großartigen Mauerwerke der fernsten classischen Vorzeit. Sie sind gewiß dem größten Theil nach noch das Werk der ureinwohnenden Pelasger. *Πελασγικὸν τεῖχος* hieß eine Mauer dieser Construction, Argos selbst das *Ἄργος Πελασγικόν*. Man findet sie in verschiedenen Gegenden des alten Thessaliens, in Aetolien, Phocis, in Attika, in mehreren Gegenden des Peloponnes, auf den

Inſeln Aegina, Ithaka, Samothrace und Lemnos, auch außer Griechenland auf Sardinien, und beſonders im alten Etrurien und Umbrien.

Was die Conſtruction dieſer Mauerwerke betrifft, ſo unterſcheidet man, nach Dodwell, vier Arten:

1) Die älteſte, einfachſte Art beſteht aus rohen, gerundeten Steinen von verſchiedener Größe, die übereinander gewälzt wurden.

2) Die Steine ſind Polygonen von vier, fünf und mehreren Seiten, ungleich an Größe wie an Form, jedoch an den Flächen platt und nach dieſen Flächen, wie ſie ſich im Bruche (*μοχλεύειν πέτρους*, Eur.) ergeben, zuſammengefügt; d. i. aber ohne Mörtelverbindung über- und nebeneinander gelagert. Die Zwiſchenräume, welche durch die ungleiche Geſtalt der Steine entſtehen mußten, wurden dann mit kleineren Steinen ausgefüllt.

3) Die Steine ſind in der Regel ein längliches Viereck und waagrecht übereinander gelegt, aber roh, vom Bruche her (*ἀργοὶ*) nicht behauen, und von ungleicher Größe und ungleichen Schichten.

4) Die Schichten ſind größtentheils regelmäßig, aber der Stein unbehauen. Dies iſt der Anfang des Baues mit Quadern. Die Verbindung durch Mörtel aber fehlt noch hier.

Die Kunſt läßt hier gleichſam noch die Natur ſelbſt wirken, das natürliche Gewicht giebt Feſtigkeit, die gefällige Form Geſtalt.—

Die Stärke dieſer Mauern beläuft ſich gewöhnlich auf 7 bis 8 Fuß. Die Mauer bei Pharſalus beträgt $15\frac{1}{2}$, bei Mycenä 18 Fuß. Oft beſtehen ſie nur aus einer einzigen Lage von Steinblöcken. Andere ſind aus zwei Wänden gebildet, deren Steine ineinander greifen, ſich gleichſam verſtricken und verklammern. Nach einer dritten Art wurden nur die Stirnmauern aus großen Blöcken zuſammengefügt, und der Zwiſchenraum mit kleinen Steinen ausgefüllt.

Höchſt bedeutend ſind die Mauern von Tiryns, jener uralten Stadt, von welcher ſchon zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges nur noch dieſe Mauern übrig waren. Die Argiver hatten die Stadt zerſtört. Sie waren ausgezeichnet durch die Größe der Steine, deren kleinſten, wie man ſagte, zwei Maulthiere nicht von der Stelle ſchleppen

konnten. An der Akropolis ſind noch zwei Thore merkwürdig, nur aus zwei großen Steinen beſtehend, welche zu einem ſpitzen Winkel zuſammenſtoßen. In derſelben rohen Weiſe iſt zu Tiryns ein Gang gebaut.

Nicht minder bedeutend ſind die Mauern von Mycenä, der alten Königsſtadt des Agamemnon, gleichfalls von den Argivern zerſtört, zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges nur noch ein unbedeutendes Städtchen, Ruine zur Zeit des Pauſanias. Sie ziehen ſich noch heutzutage über eine beträchtliche Anhöhe hin, Mauern, aus unregelmäßigen Polygonen aufgethürmt. Die Thore ſind hier ſchon mehr regelmäßig gebaut, ihre Steine Parallelogramme, doch unbehauen und von ungleicher Größe. (Nach dem Brechen ausgeſucht.) Die Form der Thore iſt pyramidaliſch. Die Oeffnung verjüngt ſich oben und ſchließt dann in einer geraden Bedeckung. Das größere iſt das ſogenannte Löwenthor. Auf jeder Seite finden ſich hier zwei große Gewände, oben mit einem zweifach nebeneinander liegenden Sturz bedeckt, 27 Fuß lang, 17 Fuß breit, 4 Fuß hoch. Die Mauer iſt 18 Fuß dick. An der einen Seite über dem Thor neben einer Art Säule ſtehen zwei Löwen, ein uraltes, vielleicht das älteſte Sculpturwerk in Griechenland. (Vergl. Müller und Oeſterley, Nr. 1.)

Die Schilderungen Homer's, welche dem Weſen nach ohne Zweifel hiſtoriſch getreu ſind, geben uns zugleich einen hohen Begriff von der Größe und Pracht der alten Herrenhäuſer, von den Hofburgen jener alten Häuptlinge (ἄναχτες oder βασιλεῖς). — Als Muſterbilder dienen hier der Palaſt des Odyſſeus, des Menelaos, des Phäakenkönigs Alkinoos, des Priamos. Eine Mauer mit Zinnen umgiebt das Ganze. Dann folgt ein Hof mit Stallungen, ein Vorhof mit bedeckter Säulenhalle, verborgenere Zimmer (θάλαμοι) zu verſchiedenem Gebrauch, der große Männerſaal (μέγαρον) mit Säulenreihen, zum Speiſen, zu Verſammlungen, das Oberhaus der Frauen (ὑπερῷα) mit Arbeitszimmern, Schlafgemächern u. ſ. w. (nicht nach Art unſerer Stockwerke über den ganzen Unterſtock reichend). In Priamus' Hauſe werden fünfzig θάλαμοι der Söhne, und gegenüber zwölf der Eidame angeführt.

Vieles war hier mit Erzplatten bekleidet, daher in Heſiod's Schilderung des ehernen Zeitalters: *Τοῖς δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἶκοι* (Opp. et d. 149). Auch fehlte es nicht an architektoniſchem Schmuckwerk von Blauſtahl (*κύανος*), Gold, Silber, Elfenbein und Elektron.

Zu dieſen fürſtlichen Herrenhäuſern werden auch die *θησαυροὶ* gerechnet; große thurm- oder domartige, oft unterirdiſche Gebäude, wie angenommen wird: zur Aufbewahrung von Familienkleinodien (*κειμήλια*), Erbſtücken des Königshauſes ꝛc. beſtimmt. Auch ſie ſind Cyklopenwerke der ureinwohnenden Pelasger.

Doch iſt es ſehr bedenklich, alle Gebäude dieſer Art für eigentliche Theſauren, für Gebäude zu nehmen, d. h. für Gebäude, deren urſprüngliche und einzige Beſtimmung die Aufbewahrung von Schätzen geweſen. Solche beſondere Bauwerke von koloſſaler Conſtruction, mit einem ſo außerordentlichen Aufwande von Kraft und Kunſt für ſolche Zwecke errichtet, ſtehen im Widerſpruch mit dem Geiſte des Alterthums. Die meiſten ſind gewiß für Ehrendenkmale uralter Königsgeſchlechter, für Königsgräber zu nehmen (Müller), die jedoch ſpäter zu mannichfachen Zwecken benutzt werden konnten. Aehnliche Bauten, welche man in Etrurien entdeckte, ſind die ſprechendſten Beweiſe hierfür.

Ein höchſt merkwürdiges griechiſches Gebäude der Art hat ſich noch erhalten: das ſogenannte Schatzhaus des Atreus und ſeiner Söhne zu Mycenä, auch Grab des Agamemnon genannt. Die Steine ſind Parallelogramme von ungleicher Größe. Ein 20 Fuß breiter Raum zwiſchen zwei Mauern führt zu dem pyramidaliſchen Eingang. Durch dieſen gelangt man in ein kreisförmiges Gemach, im Durchmeſſer 48 Fuß, jetzt bei verſchüttetem Grunde noch 49 Fuß hoch. Es iſt kuppelartig gedeckt, doch nicht gewölbt. Die Kuppel iſt auf höchſt einfache und rohe Art, aber unerſchütterlich feſt conſtruirt. Sie beſteht aus horizontalen Steinlagern, welche nach der Höhe übereinander hervortreten. Die Ecken wurden abgehauen, und oben, wo ſich die höchſten und letzten Steinlager nähern, iſt Alles durch einen einzigen großen Stein geſchloſſen. Dieſer

Schlußstein gab dem Ganzen Haltung und wird deshalb von Pausanias bei der Beschreibung des Schatzhauses des Minyas die ἁρμονία τοῦ παντός genannt (IX, 38). Alles war ehemals, wie man vermuthet, mit Erzplatten überdeckt, wovon die Nägel noch sichtbar sind, wenn diese nicht, wie mir wahrscheinlicher ist, dazu dienten, Waffenstücke und Gefäße aufzuhängen, welche man dem Todten in seine Ruhestätte mitgegeben hatte. — Aus diesem großen Gemach kommt man durch eine zweite Thür in ein anderes, von viereckiger Form in den Fels gehauen, jede Seite 27 Fuß lang. Trümmer von zwei anderen Thesauren finden sich ebendaselbst.

Auf gleiche Art war das Schatzhaus des Minyas zu Orchomenos erbaut. Aus weißem Marmor bestehend, ist es nun größtentheils zerstört. Der Deckstein ist 15 Fuß 4 Zoll lang.

Ein ähnlicher Thesauros (Schatzhaus des Menelaos genannt) wurde von Gropius unweit Amyklä entdeckt; Trümmer eines anderen auf der Citadelle von Pharsalus. Aehnliche Gebäude finden sich auf Sardinien, jetzt Nuraghen genannt.

Als verwandt mit diesen Werken bezeichnet Müller in seinem Handbuch gewisse kellerartige Bauten, zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten, den Tempelschätzen, bestimmt. Er nennt sie οὐδοὶ und beruft sich auf den λάϊνος οὐδὸς zu Delphi mit seinen Schätzen bei Homer, Il. 9, 404. und den χάλκεος οὐδὸς von Kolonos bei Sophokles, Oed. Col. Dies beruht aber auf einem Mißverstande dieser Stelle und des Wortes οὐδός, welcher poetische Ausdruck durchaus nichts als Schwelle und Grundbau, und in jenen Stellen die eines Tempels, eines Heiligthums oder einer Pforte bedeutet. Doch kommen allerdings, nur nicht unter diesem Namen und nicht gerade bei Tempeln, unterirdische Räume als Schatzbehälter der Herrenhäuser vor, und verwandt mit ihnen sind jene verborgenen θάλαμοι oder Frauengemächer, wie der schöne θάλαμος der Danae, der Alkmene nichts Anderes ist ꝛc., und mancherlei Burgverließe und Gefängnisse, wie der χάλκεος κέραμος der Atriden (Il. 5, 387.) und des Eurystheus (bei Apollodor II, 5, 1). Zum Gefängniß wird in Messene benutzt ein thesaurus publicus sub terra, saxo quadrato septus.

Saxum ingens, quo operitur, machina superimpositum est. (Liv. 39, 8. Plut. Philop. 19.)

Seit der doriſchen Wanderung erhebt ſich in dieſer Periode noch der Tempelbau zu beſtimmter, kunſtgerechter Form.

Wir ſehen alſo in dem Beginne unſerer erſten Epoche jene älteſte Architektur des Alterthums vorherrſchen, welche längſt in Indien, Nubien und Aegypten heimiſch geweſen war, die cyklopiſche, welche, im Gegenſatze mit der conſtructiven, den wirklichen Felſen unterhält, oder nur die geſprengten felſenartig übereinander thürmt.

Bei der Errichtung großer Architekturwerke ſind eine Menge Kräfte, Kenntniſſe und Menſchenhände in Bewegung zu ſetzen. Dieſe zur nöthigen Einheit zu bringen, iſt das erſte Bedürfniß, die erſte Bedingung, und ein feſtgeſchloſſener Verein, durch Satzungen mannichfacher Art in ſich gebunden, iſt der ſicherſte Weg hierzu. Und ſo ſehen wir denn auch ſolche Vereine, als die Grundlagen großer Bauunternehmungen, aus dem tiefen Dunkel der mythiſchen Vorwelt herüberragen; wir ſehen ſie wiederkehren in den Bauinnungen des deutſchen Mittelalters. In Aegypten und Indien hatten ihre Stelle die Kaſten.

Ohne alle Frage repräſentiren nun auch die Cyklopen, welche von den Alten als Erbauer der vorbeſchriebenen Werke angegeben werden, einen ſolchen uralten griechiſchen Bauverein. (Vgl. Klenze, Amalthea, 3. S. 78.) Andere techniſche Vereine und Innungen ſind wahrſcheinlich auch unter dem mythiſchen Namen der Kabiren, der Kureten und Korybanten, ganz zuverläſſig unter dem Namen der idäiſchen Daktylen und Telchinen verborgen. — Dieſe Innungen bearbeiteten vorzüglich Metalle.

Ἰδαῖοι Δακτυλοι hieß der eine dieſer Vereine. Schon der Name iſt höchſt bezeichnend. Er bedeutet die werkthätigen Finger, deren Pherecydes zwanzig rechte und zweiunddreißig linke nennt. Nach Anderen waren es zehn oder hundert. — Sie hatten die Kunſt erfunden, das Eiſen und Kupfer zu ſchmelzen. Da ſie den rohen Naturſtoff zu überwältigen verſtanden, wurden ſie im Mythus Zauberer genannt, ähnlich wie im Mittelalter Erfinder in Kunſt und

Wiſſenſchaft der Zauberei oder des Bundes mit dem Teufel bezichtigt wurden. Ihre Söhne, die Kureten, ſind, wie es ſcheint, die erſten mythiſchen Waffenſchmiede.

Weit ausgebreitet war ein zweiter Verein, der der Telchinen (*Τελχῖνες*). Sie waren zu Sikyon, auf Kreta, Rhodus und in Lydien thätig. Sie arbeiteten der Sage nach die erſten Götterbilder, und für die Götter ſelbſt Waffen und Geräthe aller Art, für den Chronos die Harpe, für den Poſeidon den Dreizack. — Auch ſie wurden Zauberer genannt, und zugleich als neidiſche, bösartige Menſchen bezeichnet; d. i.: ſie hatten Gewalt über Stoff und Kraft der Natur, wie die idäiſchen Daktylen, hatten durch zunftmäßige Abgeſchloſſenheit eine feindſelige Stellung gegen die Außenwelt angenommen, und machten neidiſch aus ihren Kunſtfertigkeiten ein Geheimniß.

Bei Homer wird die höchſte techniſche Meiſterſchaft in Metallarbeiten auf Hephäſtos zurückgeführt, zuverläſſig der religiöſe Mittelpunkt jener alten Innungen. Für das Herrenhaus des Alkinoos hatte er zur Bewachung deſſelben goldene und ſilberne Hunde gebildet, und im Innern ſtanden von ſeiner Hand fackeltragende Jünglinge aus Gold. (Od. 7, 91 — 100.) Bei Heſiod bildet er als Plaſtiker die Pandora, das erſte Weib. (Opp. et dies V. 17. Theogon. V. 57.)

Es war eine lächerliche Caprice Hirt's (Amalthea 2, 52), die Werke Vulcan's als göttliche, folglich blos imaginäre, zum Beweiſe der Behauptung zu benutzen, daß Griechenland zur Zeit des Homer noch keine einheimiſche Kunſt beſaß. Aus gleichem Grunde muß man den Homeriſchen Helden natürlichen Verſtand und Herzhaftigkeit abſprechen, weil jeder glückliche Gedanke der Eingebung eines Gottes, jede ungewöhnliche Kraftäußerung einem höheren Einfluß beigemeſſen wird. Wir ſehen bei Homer das Leben der Anakten ſchon auf mancherlei Weiſe über den niedrigſten Bedarf erhoben, ihre Herrenhäuſer mit koſtbarem Geräthe gefüllt, welches techniſche und artiſtiſche Fertigkeiten vielfacher Art erforderte.

Schon das Gewand iſt nicht mehr blos zur Hülle des Körpers beſtimmt, es dient ſchon dem Zwecke, den lebendigen Körper mit

Anmuth und Schönheit zu zieren. Als kunstvoll werden gerühmt die Gewebe der Homerischen Frauen. Andromache webt ein Gewand

Doppelt und blendend weiß und gewirkt mit mancherlei Bildwerk
(Il. 22, 440),

Helena ein anderes

— — — — durchwirkt mit mancherlei Kämpfen,
Rossebezähmende Troer und erzumschirmte Achäer.
(Il. 3, 125.)

Auf einem Purpurgewand des Odysseus sah man ein Jagdstück aus Gold:

Zwischen der Vorderklaue des wildanstarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Reh'chen; und Jeglicher schaute bewundernd,
Wie, aus Gold gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen sich abrang.
(Od. 19, 227 ff.)

Hierzu kam kunstvoll geschmücktes Geräthe zu manchem Bedarf. Ein Becken des Achilles war mit Blumen geziert (Il. 23, 884); der Becher des Nestor, von goldenen Buckeln glänzend, mit vier Henkeln versehen, jeder von zwei goldenen Tauben umgeben; goldene Tauben bildeten den Boden. (Il. 11, 632 ff.)

Selbst die Waffe des Krieges ist schon kunstvoll geschmückt. Der Harnisch des Agamemnon hatte zehn Streifen blauen Stahles, zwölf aus Gold, zwanzig aus Zinn. Oben waren drei Drachen gebildet, „schimmernd wie Regenbogen." Auf seinem Schilde drohte das Schreckensbild der Gorgo. (Il. 11, 19 ff.)

Vielbesprochen von Anderen ist der Schild des Achilles, ein Werk des Vulcan (Il. 18, 478); es bildete einen vollkommenen Kreis. Der äußerste Rand stellte den Weltstrom Okeanos vor. Er umschloß mehrere Kreise, in deren mittelstem und kleinstem man den Himmel mit seinen Gestirnen sah. In den verschiedenen Feldern der übrigen Kreise breitete sich die Fülle und Mannichfaltigkeit des Menschenlebens aus. 1) Eine Stadt mit Geschäften des Friedens: einer Hochzeitfeier und dem Gericht auf dem Markte. 2) Eine Stadt im Kriegszustande: Belagerung, Ausfall; an der Spitze der Truppen Ares und Athene; dann ein Hinterhalt und die Schlacht.

3) Feldbau, zugleich die drei Jahreszeiten, Frühling, Sommer und Herbst bezeichnend. a) Ackernde Männer, arbeitend und mit Wein sich stärkend: der Frühling. b) Dann die Schnitter, erntend und Dankopfer der Sonne bringend: der Sommer. c) Die Weinlese unter Tanz und Gesang: der Herbst. 4) Hirtenleben. a) Hirten weiden ihre „hochhauptigen Rinder," und Löwen fallen in die Heerde. Dann b) im anmuthigen Thal eine Heerde von silbernen Schafen. Endlich 5) der Reigen von Jungfrauen und Jünglingen.

Man hat häufige Zweifel erregt, inwiefern dieser Schilderung etwas Wirkliches zum Grunde liege, oder nicht. — Das technische Verfahren war wohl, daß die Figuren einzeln aus geschlagenen Metallplatten geschnitten und dann auf den Grund geheftet wurden (ἐμπαιστικὴ τέχνη). Was den großen Reichthum der Darstellungen betrifft, so ist hier allerdings so Manches der dichterischen Phantasie und ihrer Uebertreibung zurückzugeben. — Aehnliche Werke aber müssen in der Wirklichkeit vorhanden gewesen sein und dem Dichter zum Vorbilde gedient haben; und in etruriſchen Gräbern sind Schilde dieser Art gefunden worden. — Auch verringert sich die unglaubliche Zahl der Figuren durch die der griechischen Kunst eigene Abkürzungsmethode in der Symbolik. Ein einziger gewappneter Mann repräsentirt ein ganzes Kriegsheer; eine einzige Figur im Friedensgewand den ganzen versammelten Demos. — Diese Symbolik ist der griechischen Kunst durch alle Epochen eigen. Architektonische Gegenstände, ein Palast, ein Tempel, werden auf Reliefs durch eine bloße Säule, landschaftliche durch einen Baumstrunk, oder geradezu durch Personification der Gegend angedeutet.

Eine interessante Künstleraufgabe war es von je, diesen Homerischen Schild in Gedanken und in Zeichnung wieder herzustellen. Die frühesten Versuche machten Boivin und Caylus. Besser ist der von Quatremère de Quincy Jupiter Olympien, S. 64. Flaxmann, zu Behuf einer neueren Silberarbeit. Vgl. Welcker Zeitschr. I. S. 553. Ein sehr gelungener Versuch einer Handzeichnung im Städel'schen Institut zu Frankfurt, vom Maler Veit.

Eine Nachbildung des Achillesschildes bei Homer ist der Schild des Herakles, welcher fälschlich dem Hesiod beigelegt wird. Die Schilderung ist hier schon übertrieben, ausschweifend, oft bei widerlichen Gegenständen verweilend. Doch sind einzelne Vorstellungen unverkennbar auch hier von wirklichen alterthümlichen Kunstwerken entlehnt, welche der Dichter vor Augen hatte. — Die Fülle dieser Gegenstände ist übrigens recht im Geiste des ältesten Reliefs. Sparsam wird erst die mündige Kunst. Erinnern wir uns nur an die Sculpturen an den ägyptischen Tempelwänden!

Was nun aber die Entstehung der höheren bildenden Kunst betrifft, die Geburt der freistehenden Statue namentlich, welche bei allen Völkern des Alterthums, wie zuverlässig auch in Griechenland, mit dem Götterbilde beginnt, so waren hierüber die Ansichten der Archäologen von jeher getheilt.

Wir wissen — und hierüber kann bei den unzweideutigsten Thatsachen, welche vorliegen, gar kein Zweifel obwalten —, daß die urältesten Bewohner Griechenlands noch keine Bilder ihrer Götter, keine *εἰκόνας*, hatten, keine Nachbildungen einer organischen, menschlichen oder nur fingirten Gestalt, sondern bloße symbolische, gleichsam mnemonische Zeichen, welche an die Gegenwart dieses oder jenes Gottes erinnern, oder auch nur eine bestimmte Stelle heiligen sollten. — Der älteste Eros zu Thespiä, die Charitinnen zu Orchomenos, waren *ἀργοὶ λίθοι*. An Hermes mahnten *ἑρμαῖα*, Steinhaufen. Zu Pharä wurden dreißig Pfeiler verehrt, jeder nach dem Namen eines Gottes genannt (*τετράγωνοι λίθοι*, Paus. VII, 22, 3). Der Apollo Agyieus war noch später in Athen; in Delphi und anderwärts ein *κίων κωνοειδής*, ein Kegel (Münzen); die Hera zu Argos ein *κίων*, zu Samos ein *σανίς*. — Die Zwillingsbrüder, die Dioskuren, in Sparta waren zwei Balken mit Querhölzern verbunden; die ikarische Artemis ein lignum indolatum (Arnobius) u. a. d. m. So wurden Meteorsteine und einfache Spitzsäulen in Phönizien göttlich verehrt.

An diese rohen Symbole knüpft man nun gewöhnlich, nach Winckelmann's und Zoëga's Vorgang, und noch jetzt mit Ottfried

Müller, als erſte Fortſchritte zur Götterſtatue, als den Uebergang zur griechiſchen, reinmenſchlichen Göttergeſtalt, unmittelbar die ſogenannten Hermen an, d. i. die viereckigen Pfeiler mit dem Kopf des Hermes; oft an beiden Seiten, etwa in der Stelle der Arme, mit Vorſprüngen zum Aufhängen von Kränzen (ἄκωλοι, truncī), mehr in der Mitte des Pfeilers der Phallus, zum Zeichen des Geſchlechts. Aus jenen Stumpfen, heißt es, werden ſpäter Arme; unter dem Phallus, ſo fährt man fort, machte man Fortſchritte: das wurden Beine — u. ſ. w., bis endlich ein menſchenähnliches Bild entſtand. Das klingt nun Alles ganz natürlich; — aber eben dieſe liebe Natur iſt doch allzu natürlich! — Wie entſtand die epiſche Poeſie? Erſt Vocale, Naturlaute, dann Conſonanten, Worte, Sätze, — Erzählung, rhythmiſche Ordnung der Worte — mehrere Erzählungen aneinander gereiht — und — das Epos iſt fertig. — Was aber hat das Epos gemein mit jenem erſten Naturlaut? Was hat auch nur die Herme mit jenen Klötzen und Balken, mit bloßen Pfeilern und Steinen gemein? Ja, der Sprung von dieſen bis zu einem menſchlichen Haupte, wie es die Herme trug, iſt ebenſo groß, als bis zur vollendeten menſchlichen Geſtalt, bis zum vollendeten Götterbilde. Es iſt nicht abzuſehen, warum ein Künſtler, der ſchon einen Kopf bilden konnte und wollte, ſich nicht auch weiter wagte, bis zu Hand und Fuß. Die Kunſtgeſchichte überhaupt ſchreitet nicht vor nach den Regeln einer Zeichnungsſchule, wo man auch erſt Naſen und Augen, dann Köpfe, dann Füße und Hände, und endlich ganze Figuren machen lernt. Die Kindheit der Kunſt iſt eben Kindheit; in ihrer Unbefangenheit kennt ſie keine Schwierigkeiten, die nicht nur in der Führung der Hand und der Inſtrumente liegen. Hier waltet noch der glückliche Glaube, Alles zu können, und die kindiſche Luſt, Alles zu wollen. Das Kind fängt mit ganzen Figuren an und hat Götter gebildet, wenn es auch nur Fratzen zu Stande bringt. — Jene Hermen ferner ſind bloße Abſtractionen, alles Abſtracte aber iſt ſpäter, als das Concrete. Ihre Symbolik iſt endlich eine bloße Abbreviatur; — aber man fängt nicht mit Abbreviaturen zu ſchreiben an. Die Kürze eines Tacitus iſt das ſpäteſte Product.

Der kindliche Geist ergießt sich in Geschwätzigkeit und Weitschweifigkeit, und jener Schild des Achilles umfaßte die ganze Welt. Und so ist das Epos, die früheste Form bei den Griechen, ein Allumfassendes, und erst das spätere Drama und die Lyrik concentrirt und concis.

Aber wie nun die Lücke zwischen jenen heiligen Steinen und Hölzern und den vollständigen, wenn auch rohen, Götterbildern füllen?

Kein Volk bildet sich rein aus sich selbst, so wenig als der einzelne Mensch. Wie dieser nur durch Menschen zum Menschen wird, so das Volk nur durch Völker. Den entschiedensten Einfluß auf die Entstehung und Entwickelung der griechischen Plastik übte Aegypten, jenes Land, in welchem seit uralten Zeiten nach einem festen, unerschütterlichen System im Dienste der Religion Baukunst und Sculptur blühten und beide Ufer des Nils mit ihren Wunderwerken füllten. Schon Homer kennt Aegypten und das hundertthorige Theben mit seinen unermeßlichen Schätzen. Pflanzer aus Aegypten brachten nach Griechenland ihre Religionsbegriffe mit, ihre Götter und Götterbilder. Die ägyptische Neïtha (die saïtische Isis) ist die griechische Athene, und wie jene mit Phthas, dem Feuergott, vereint ist, so ward diese im alten atheniſchen Cultus mit Hephästos verbunden, welcher hier als Hauptstammgott verehrt ward. Auf Mumienkasten und sonst ist das Bild der Neïtha sehr gewöhnlich. Die Physiognomie derselben aber hat die unverkennbarste Aehnlichkeit mit den noch in späteren Zeiten beibehaltenen Zügen der Minerva auf den Tetradrachmen von Athen. (Vgl. Böttiger, Archäologie der Malerei, S. 54.)*)

Auch andere Züge entsprechen sich in den ältesten Minervenstatuen, wie die schmalen ägyptischen Hüften und gewisse Eigenheiten der Gewandung, wovon später. Die Sphynx, wiewohl griechisch umgebildet, ist noch dem Bilde des Phidias beigegeben.

*) Vgl. E. Röth, Geschichte unserer abendländischen Philosophie. Mannheim 1846: Der griechische Glaubenskreis. Anm. d. H.

Aegyptiſche Spuren finden ſich auch in dem Dienſte der Hera zu Argos, dieſer alten Erdgöttin, welcher noch Polyklet den myſtiſchen Granatapfel gab. Ebenda wurde Jo verehrt, deren Name ſelbſt ägyptiſch iſt. Die Mythen von Perſeus und Danae ſind ägyptiſirende Sagen von Argolis. — Ein ägyptiſches Bild war der Apollo (der Horus-Apollo) zu Amyklä in Lakonien. Zu Erythrä ſah Pauſanias noch das Bild des Kahngottes Hercules (*σχεδία ξύλων*). Das Bild *εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἐστὶν Αἰγύπτιον.* (Paus. VII, 5, 3.) Die Kahngötter ſind überhaupt ägyptiſch. Dahin gehört auch *Διονύσου ἄγαλμα ἦν ἐν τῇ λάρνακι* (Kiſte, auf der er über das Meer gekommen), ein Werk des Hephäſtos, welches Zeus dem Dardanos geſchenkt. Dies weiſt nach Troja, wo gleichfalls die Minerva verehrt ward. (Paus. VII, 19, 3.) In der gehörigen Einſchränkung genommen, erweiſt es ſich vollkommen als wahr, was Herodot (2, 50) behauptet: *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ ὀνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐξήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.*

Wie in Aegypten ferner, ſo ging in Griechenland die Plaſtik von der Baukunſt aus; ſie beginnt mit der Sculptur an Paläſten und Tempeln, und wie in Aegypten war die älteſte griechiſche Plaſtik mit der Malerei verbunden. Endlich beſtätigt ſich auf die unzweideutigſte Art der Ausſpruch der Aegypter ſelbſt bei Diodor, daß der Styl der altägyptiſchen Bilder ganz derſelbe ſei, wie an jenen, welche bei den Griechen Dädalus gefertigt: *τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευδεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.* (Diod. 1.) Nicht alſo daß aus Stein- und Holzſtumpfen Köpfe und Arme langſam herausgewachſen wären. Die Götterſtatue kam fertig, wiewohl noch in roher, todtenhafter Mumienform aus dem ägyptiſchen geheimnißvollen Wunderlande nach den heiteren griechiſchen Bergen und Thälern, und traf hier auf einen lebendigen Bildungstrieb, der anfänglich nur geſchäftig war, das Gewonnene zu erhalten, bald aber ſich in unerſchöpflicher Umgeſtaltung deſſelben übte. Und ſo war es überall, auf jedem Felde der menſchlichen Thätigkeit, wo je dauernd Großes ſich gebildet hat. Ungleichartige, ja widerſtrebende

Stoffe müſſen ſich miſchen, ſich ſuchen und fliehen, um ein neues lebendiges Weſen, ein Wirkliches, Wahrhaftiges hervorzubringen. Ohne den Tod der ägyptiſchen Ruhe wäre es nimmer zum Leben, zur Energie der griechiſchen Statue gekommen.

Die älteſten Götterbilder (*ἀγάλματα*) der Griechen waren *ξόανα*, aus Holz geſchnitzt. Die Leichtigkeit, dieſes Material zu bearbeiten, iſt ſchwerlich der einzige Grund, warum die Holzſchnitzkunſt in dem älteſten Zeitraume die vorherſchende, ja bei den Götterbildern — einzelne Bilder aus Thon abgerechnet — die einzige war. Das Holz ſchien, als Erzeugniß der lebendigen Natur, würdiger, gleichſam empfänglicher dafür, das Gehäuſe des lebendigen Gottes zu werden. (Vgl. Euseb. praep. ev. 3, 8. Thierſch Epochen S. 38.) Noch in ſpäteren Zeiten galten die Holzbilder für die heiligſten und genoſſen zum Theil neben den herrlichſten Werken der vollendeten Kunſt das Vorrecht einer beſonderen Verehrung. Meiſt waren ſie wunderthätig, und man trug ſich mit einer Unzahl von Legenden. Sie waren von der Gottheit ſelbſt beſeelt.

Die künſtleriſche Stellung aber dieſer älteſten Bilder war ganz gerade, ſteif, die *σκέλη συμβεβηκότα, σύμποδα*; die *χεῖρες παρατεταμέναι* feſt angezogen; das Haupt gerade aufgerichtet. Das Auge war wohl nur durch einen Strich, einen Einſchnitt bezeichnet, oder nur wenig geöffnet, *ὄμματα μεμυκότα*. Sie ſahen aus wie ſchlummernd. Es war noch ſo recht die ſchlummernde Kunſt, ihr Werk noch mumienhaft. Die ganze Geſtalt ſtellt ſich mehr architektoniſch, als menſchlich gegliedert dar. Wo auch die Arme geöffnet wurden, da war es nur, um Attribute zu tragen oder eine einſeitige Bewegung anzudeuten, die mit der Ruhe der übrigen Geſtalt im ſchroffſten Widerſpruch ſteht. So ſtehen ja auch ägyptiſche Götter da, Ammon, in der einen Hand hoch die Geißel ſchwingend, oder Oſiris, in der einen Hand die Geißel, in der anderen zugleich den Krummſtab haltend. So bei einer eigenen ganzen Klaſſe dieſer griechiſchen Mumiengötter, den heiligen Palladien, welche meiſt als *διόπετῆ* gelten, als vom Himmel niedergefallene Wunderbilder. Der Körper iſt immer ganz gerade, von den

Armen iſt Schild und Speer erhoben. So ſehen wir ſie auf den Gemmen, welche den Raub des Diomedes vorſtellen. Das Troiſche Palladion ſchwang in der Rechten die Lanze, in der Linken hielt es Spindel und Rocken. (Apollodor III, 12, 3. Vgl. Diod. Fragm. Nr. 14.)

Mit dieſer plaſtiſchen Formung aber war es noch nicht abgethan. Vielfältige Bemühungen der Gläubigen erhielten dieſe Schnitzbilder gleichſam in ſteter Thätigkeit, und brachten ſie in lebendigen Verkehr mit der ſie umgebenden Welt. Wie lebende Weſen wurden dieſe Bilder gehegt und gepflegt. Der Tempel war die Stätte, in welcher der Gott ſich förmlich und real häuslich niedergelaſſen hatte.

Da war er nun auch mit allem nöthigen Hausbedarf zu verſehen. Mit Kränzen, Diademen und Spangen wurden jene Holzbilder beſchenkt und geſchmückt; ſie ſelbſt wurden gebadet und geſalbt. *Καλλυντήρια* hieß das Feſt des Abputzens der Bildſäule. Eine beſondere Feier waren die *λουτρὰ* der Pallas zu Argos, das Waſch- und Badefeſt ihrer Bildſäule.

Dazu kommt noch eine förmliche Tempelgarderobe. Schon dem troiſchen Pallasbilde wird ein Peplos, ein Obergewand, geweiht (Il. 6, 303 f.); ein Gleiches geſchieht zu Athen am Feſte der Panathenäen, der Hera in Olympia alle fünf Jahre, und jährlich weben die Spartanerinnen einen Chiton für die Apolloſtatue zu Amyklä. Mit dieſen Kleidungsſtücken, die man ſteifte und in künſtliche Falten legte, wurden nun die Bildſäulen der Götter wirklich angethan. Daher finden wir bei Kirchenvätern genannt eigene ornatrices und vestitores divinorum simulacrorum. Bis in die ſpäteſten Zeiten erhielt ſich dieſe Sitte. Zu Aegium ſah man das Bild der Ilithyia von Damophon, Kopf und Extremitäten von penteliſchem Marmor, das Uebrige von Holz, und *ὑφάσμασι κεκάλυπταί τε λεπτῷ*. (Pauſ. 7, 23, 5.) Noch in den ſpäteren Epochen der römiſchen Kaiſer werden Tempelbilder mit weiblichen Purpurmänteln angeführt. Ein ſolches vollſtändig bekleidetes Tempelbild war z. B. auch die Hera zu Samos, verhüllt als die Braut des Zeus,

nubentis habitu. (Varro bei Lactant. Inst. 1, 17.) Wir ſehen ſie noch auf Münzen von Samos. (Müller und Oeſterley 2, 8.) So ſehen wir noch die Göttin Chryſe in Lemnos, welcher die Argonauten opfern (bei Millingen, Peint. de v. pl. 51. M. u. Oeſt. 40.), die Artemis Luſia, bei welchem Bild Melampus die Tochter des Prötus von bacchiſcher Raſerei heilt. (Millingen pl. 52. M. u. Oeſt. Nr. 11.)

Dieſe alten Holzidole, ſo ſehr ſie den Forderungen der Kunſt, dem Weſen der Sculptur zu widerſprechen ſcheinen, enthalten dennoch die fruchtbarſten Keime der Kunſtentwicklung. Sie ſind eigentlich nur Manequins, bloße Puppen, aber im doppelten Sinne des Worts. Aus ihnen entpuppt ſich die Pſyche der Kunſt. Sie begründen den alterthümlichen Kunſtſtyl, den Einige den archaiſtiſchen, Andere den heiligen, hieratiſchen, den Tempelſtyl nennen. Sie beginnen die Reihe jener Werke, wo verſchiedene Stoffe zur erhabenſten Wirkung ſich vereinigten, Gold namentlich und Elfenbein. (Phidias.) Ihre künſtlich gefältelten Gewänder wurden eine unglaubliche Zeit lang auch in Statuen von Marmor oder Erz, von Gold und Elfenbein mit gewiſſenhafter Treue nachgebildet, und gaben den erſten Anlaß, die Gewandung, die Draperie kunſtvoller zu bilden und zu einem Kunſtgegenſtande zu erheben.

Noch weit wichtiger für den Geiſt der bildenden Kunſt war jenes Ceremoniel, in welchem das heilige Holzbild wie ein lebendes Weſen bedacht war. — Das Leben dieſer Bilder war ein wunderbares, dämoniſches, durch den Glauben bedingt; — es war zugleich ein ſinnliches, in einzelnen Wundererſcheinungen von der Legende berichtet. Dieſe Statue, erzählte man, war einer bedrängten Stadt zu Hülfe gekommen; jene hatte ſie verlaſſen. Dort hatte Minerva drohend den Speer erhoben, hier ein anderes Bild Thränen oder Schweiß vergoſſen.

Alsbald mußte nun in dem Künſtler das Streben erwachen, ſeinem Bilde einen Schein des Lebens mitzutheilen, eine Seele, nicht nur dem gläubigen, ſondern auch dem ſinnlichen Auge erkennbar; das magiſche Leben zum metaphoriſchen der Kunſt, das wirk-

Digitized by Google

liche, grob materielle, zum ideellen zu erheben. So liegt in dieſen Holzbildern ſchon der erſte Keim jener wunderbaren Lebendigkeit, welche alle ächtgriechiſchen Werke durchdringt.

Dieſes Streben zeigt ſich deutlich genug ſchon in einer uralten kretenſiſch-attiſchen Schule von Holzſchnitzern, deren geſchichtliche Thätigkeit ſich an den mythiſchen Namen des Dädalus knüpft und über Homer zurückreicht. Auf dieſen einen Namen wird Alles gehäuft, was im Laufe der Zeit aus dem Kreiſe der attiſchen Holzbildner hervorging.

Die Wunderſagen ſeines Lebens ſind bekannt. Er war Architekt. In Kreta erbaute er ein Labyrinth. Andere Bauten von ihm wollte Sicilien, Sardinien und Capua beſitzen. Er erfand verſchiedene Inſtrumente, meiſt Inſtrumente der Holzſchnitzkunſt: die serra, Säge, ascia, Axt, perpendiculum, teretra, Bohrer, ichthyocolla, den Fiſchleim. Wunderbares aber erzählte man von ſeinen Statuen. Sie waren wirklich belebt, nicht von dämoniſcher Kraft, ſondern durch die Hand, durch den Geiſt des Künſtlers ſelbſt. Sie bewegten ſich, ſie ſchritten einher; und ſpätere Taſchenſpieler und Tauſendkünſtler ſuchten es dem mythiſchen Ahnherrn dadurch gleichzuthun, daß ſie gegliederte Figuren automatiſch durch Queckſilber in Bewegung ſetzten.

Der Name Dädalus ſelbſt iſt kunſtſymboliſch, ohne daß deshalb die wirkliche Exiſtenz eines Künſtlers dieſes Namens geleugnet zu werden brauchte (*Δαιδάλλω, ΔΑΩ, δαῆναι, δαίδαλμα* das Kunſtwerk.) Er iſt Sohn des *Μητίων, Εὐπάλαμος, Παλαμάων*.

Dädalus iſt der mythiſche Ahnherr eines Kunſtgeſchlechtes, zu welchem noch Sokrates, der ſich ſelbſt als Bildner verſucht hatte, gehörte, der Stifter einer Schule. Er verhält ſich zur Bildnerei der älteſten Kunſt mit ſeinen Dädaliden, wie Homer und die Homeriden zur Geſchichte der epiſchen Poeſie.

Was aber nun das Wunder von Dädalus' lebendigen Statuen betrifft, ſo hatten ſchon die Alten das Räthſel auf eine einfache und vollkommen befriedigende Art gelöſt. Die Schule der Dädaliden hob zuerſt die ganz gerade, ſäulenartige, mumienhafte

Stellung der Statue auf, trennte die früher angeſchloſſenen Füße derſelben wie zum Schritte, und öffnete das ſchlummernde Auge. Ihre Statuen waren διαβεβηκότα, und nun hieß es ſpäter, ſie ſchritten, ſie lebten wirklich. Mit dieſer Stellung war die Bewegung der griechiſchen Statue vorbereitet, mit dem geöffneten Auge die Seele.

Wahrſcheinlich war damit auch ſchon jener eigenthümliche Zug des Lächelns verbunden, welcher noch in der folgenden Epoche ſtereotyp iſt, und die Götter als die ewig ſeligen, die leicht dahinlebenden, oder als dem Menſchen befreundeten Weſen darſtellen ſollte. Θεοὶ ῥεῖα ζώοντες — μάκαρες θεοί — εὐμενεῖς, ἵλαοι. Doch hat man hier noch nicht auch nur entfernt an die Bewegung der ſpäteren, der vollendeten griechiſchen Statue zu denken. Die Arme waren auch hier noch, wenn ſie nicht gehoben werden mußten, um Attribute zu tragen, ſtraff angezogen und feſt an den Körper geſchloſſen; die Haltung des Oberleibes ganz gerade, ebenſo die des Hauptes; die Füße aber nur gleichmäßig ausſchreitend, ſo daß der Schwerpunkt des Körpers nicht auf den Einen Fuß übergetragen war. Auch die Stellung oder Bewegung der Dädaliſchen Bilder war ganz und gar noch die der ägyptiſchen ſchreitenden Statuen.

Ueberhaupt müſſen wir auf jeden Gedanken an eine individuelle Geſtaltung dieſer Bilder in der Form des Körpers, in der Bildung des Angeſichts, im Ausdruck und Bewegung verzichten. Alle hatten ein gemeinſames Gepräge, alle waren wie nach Einem Muſter gebildet, nur durch Attribute von einander verſchieden; und dieſes Gepräge bewahrte die alte Kunſt eine Reihe von Jahrhunderten hindurch; ja es reichte in ſeinen weſentlichſten Momenten in die folgende Epoche hinüber, und drückte ſeine letzten Spuren noch einzelnen Erſcheinungen der ſchon vollendeten Kunſt auf.

Wir ſind mit dieſen Bemerkungen auf ein kunſthiſtoriſches Phänomen geſtoßen, welches der ſorgfältigſten Beachtung würdig iſt.

Was wir auch von Dädalus als von einer wirklichen hiſtoriſchen Perſon denken mögen, ſo haben wir doch dieſen Mythus in ſo weit zu beachten, daß wir den Beginn der Dädaliden-Schule

an die Zeit des Theseus und des Minos knüpfen, folglich bis in das Jahr 1230 vor Christus hinaufrücken. Den Charakter der ältesten Holzbilder kennen wir, und die Versuche der Dädaliden, der starren Gestalt Bewegung mitzutheilen, mußten nun, bei dem langen Bestand der Dädaliden-Schule, einen raschen Fortschritt, eine frühe Vollendung der Kunst erwarten lassen.

Aber diese Erwartung wird getäuscht durch die unzweideutigsten Thatsachen.

a) Ol. 53, d. i. 560 v. Chr., in einer Zeit also, welche schon in die nächstfolgende Kunstepoche gehört, wurde ein Pankratiast, Arrhachion mit Namen, zu Olympia von seinem Gegner erwürgt, aber noch im Tode als Sieger gekränzt. Seine Landsleute, die Bewohner von Phigalia, lassen ihm auf ihrem Marktplatze eine Marmorstatue errichten. Pausanias sah diese noch und beschreibt sie als: *τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.* (Paus. VIII, 40, 1.) Ganz falsch, ja widersinnig ist Hirt's Behauptung, welcher auch noch O. Müller beitrat, daß Arrhachion eben hier als Todter vorgestellt worden. Außerhalb des versöhnenden Zusammenhanges einer ganzen Gruppe oder eines Reliefs hat die griechische Kunst nie einen Todten als Todten vorgestellt, selbst in Todtendenkmalen nicht. Sie kennt nur das Leben. Das Bild einer Leiche — die Leiche galt als entweihend — und nun gar auf öffentlichem Markt aufgestellt, wäre ein solches Bild, ein *ἄγος*, gewesen, das der Sühnung bedurft hätte. Auch waren ja die Füße des Arrhachion nach Pausanias nicht ganz geschlossen; es heißt *οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες*. Mit geschlossenen Füßen war auch noch die von Dameas gearbeitete Statue des Milo. (Vgl. Müller's Handb. f. Archäol. S. 65. Nr. 1.*) Thiersch's Epochen S. 53.)

b) Die Söhne des Rhökos auf Samos, des Erfinders des Erzgusses, Telekles und Theodoros, gehören gegen den Schluß der Epoche, welche uns gegenwärtig beschäftigt, und sind so einen be-

*) Erste Auflage. Anm. d. H.

deutenden Zeitraum von dem Beginn der Dädaliden-Reihe getrennt. Mehr über dieſe Künſtler bei Gelegenheit der ſamiſchen Schule. Hier nur Ein Factum, welches Diodor berichtet (I, 48). Beide Künſtler waren in Aegypten geweſen. Nach ihrer Rückkehr verfertigten ſie gemeinſchaftlich eine Bildſäule des pythiſchen Apollo, Jeder die Hälfte der Statue, und zwar getrennt, Theodoros die eine Hälfte zu Epheſus, Telekles die andere zu Samos. Als beide Hälften zuſammengefügt wurden, ſchloß ſich Alles ſo genau aneinander, daß die Statue das Werk eines einzigen Künſtlers zu ſein ſchien. Auch hier waren die Füße zum dädaliſch-ägyptiſchen Schritte geöffnet, die Arme aber noch an den Seiten herabgeſtreckt.

Wir haben hier zwei Facta, wovon das eine für einen langen Fortbeſtand des Gepräges der Dädaliſchen Bilder zeugt, das andere auf einen feſten Kanon der Verhältniſſe, auf ein auch die einzelnen Theile bis in's Kleinſte feſtbeſtimmendes Maaß hindeutet, während beide Facta zugleich nach Aegypten zurückweiſen und im Allgemeinen das Streben nach Lebendigkeit des Bildes in feſte, unzerſtörbare Schranken eingeſchloſſen zeigen.

So begegnen uns hier unter den gehörigen Modificationen dieſelben Erſcheinungen, welche Plato an der ägyptiſchen Kunſt bemerkte: —— *οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις οὔτ' ἄλλοις, ὅσοι σχήματα καὶ ὁποῖ ἄττα, ἀπεργάζονται, καινοτομεῖν, οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν οὔτ' ἐν τούτοις οὔτ' ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ· σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτόθι τὰ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστόν, ἀλλ' ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα οὐτ' αἰσχύω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* Plat. Legg. II, 3. ed. Ast. p. 55; und vorher: *Ταξάμενοι δὲ ταῦτα (σχήματα καὶ μέλη) ἄττα ἐστι καὶ ὁποῖ' ἄττα, ἀπέφηναν ἐν ἱεροῖς.*

Plato verbindet im zweiten Buch ſeiner Schrift über die Geſetze Werke der bildenden Kunſt mit der Muſik in Aegypten. Aber finden wir nicht auch in Griechenland allen Werken der epiſchen Poeſie Ein gemeinſames Gepräge aufgedrückt und die Muſik der älteren Epoche an feſte, unwandelbare Normen gebunden?

Unendlich ist die Mannichfaltigkeit des Stoffes in den großen Epopöenkreisen der Ilias und Odyssee, in den Hymnen der Homeriden, in den kosmogonischen oder didaktischen Dichtungen der Hesiodischen Schule. Verschieden ist die Zeit der Entstehung. Aber welche Uebereinstimmung der Form, der Darstellungsweise — der Rhythmen — bis auf die Epitheta der gewöhnlichsten Gegenstände des Lebens!

In der Musik behielt man diesen ganzen Zeitraum über die alten überlieferten Normen und Harmonieen bei; und noch die Neuerungen eines Timotheos — Vermehrung der Saitenzahl an der Lyra und künstlichere Modulationen — wurden beinahe einem Frevel gleichgeachtet.

Die Plastik ist schon ihrem Wesen nach von einer viel mehr permanenten Natur, als die Poesie, deren Medium das geflügelte, wandelbare Wort ist. Sie beruht überdies zunächst ganz und gar auf der Technik, dem Handwerke.

Der Sprache bedienen wir uns von Jugend auf; Hämmern und Meißeln müssen wir erst lernen und mühsam erlernen.

Aus der mythischen Zeit dämmern die Bauvereine und Innungen der Cyklopen, der Daktylen- und Telchinen auf. Damit verbinden sich gewisse Kunstgeschlechter. Die Kunst erbt in ganzen Geschlechtern vom Vater auf den Sohn. So war ihre Ausübung anfänglich nicht durch individuelles Talent bedingt; sie ist Erb- und Stamm-Gewohnheit, und der Vater freut sich, im Sohne sich selbst und nur sich selbst gleichsam wiederholt und verjüngt zu sehen!

Aber hiermit ist noch nicht das ganze Räthsel gelöst. Der wichtigste Grund des langen Beharrens der ältesten Plastik auf einer und derselben Stufe war die Religion selbst, der Cultus, dem sie diente.

Nehmen wir das kunstvolle Schmuckwerk in den Häusern der alten Anakten aus, so war die eigentliche Kunst, oder das Handwerk, welches zunächst noch ihre Stelle vertrat, ein Product der Religion. Tempelbilder, der öffentlichen Verehrung geweiht, waren die ersten freistehenden Statuen. Colonisten, welche den heimischen Boden verließen, nahmen stets die Bilder mit sich, an deren gläu-

bigen Anblick sie gewöhnt waren, oder sie ließen ein treues Abbild derselben fertigen, um auch in der neuen Heimath noch gleichsam der Nähe ihres alten vertrauten, vaterländischen Gottes gewiß zu sein. Die Tempel aber und der heilige Gottesdienst mit seinen Hymnen, Gebeten und festlichen Bräuchen standen unter der Aufsicht der Priester, wiewohl diese freilich in Griechenland eine ganz andere Stellung hatten als in Aegypten, ja nicht einmal einen besonderen Stand bildeten. Doch waren sie die Mittler des Volkes und der Götterwelt, sie waren eingeweiht in die Mysterien, sie wußten um die Eigenschaften der Götter, um die Gestalt, die ihnen wohlgefiel und in welcher sie sich offenbaren wollten; sie wußten um die Attribute, ihre Bedeutung oder Thätigkeit. Unter der Aufsicht der Priester wurden die ältesten Tempelstatuen verfertigt; in ihrem Dienste arbeitete der Künstler. Alle Willkür war sonach ausgeschlossen und einem höheren Willen unterworfen, welcher, wenn auch nicht in bestimmten Machtsprüchen und Gesetzen ausgedrückt, doch auf die Bedürfnisse des Volkes sich stützend und in langer Gewohnheit immer mehr erstarkend, ein *νόμος* ward, ein *νομιζόμενον*. Aussprüche der Orakel, Wundersagen und Traumgesichte standen hiermit im Bunde, um den Tempel und in ihm die älteste Werkstatt der Kunst jeder Neuerung zu verschließen. In Sparta hatten die *Λάειρα* und *Φοίβη*, Töchter des Apollon und Gattinnen der Dioskuren, ein besonderes Heiligthum. Eine Priesterin dieser Heroinnen gedachte einst ihre alterthümlichen Bilder zu verjüngen, und schon war das eine derselben mit einem Haupte nach dem neuen Kunststyle geschmückt. Da erschien ihr ein Traumgesicht und gebot ihr, von der Umwandlung des zweiten Bildes abzustehen. (Paus. III, 16, 1.) Aehnliches werden wir später noch von einem Künstler am Schlusse der zweiten Epoche, von Onatas, hören. Als unter Vespasian das Capitolium wiederhergestellt werden sollte, geboten die Haruspices, das Heiligthum genau nach den alten Maaßen wieder aufzuführen; nolle deos mutari veterem formam, war ihr Ausspruch. Nur in die Höhe durfte der Tempel vergrößert werden. Id solum religio adnuere. (Tacit. Hist. 4, 53.)

Religion und Cultus ſuchten ſich in unwandelbaren Formen als ein ewiges, dem irdiſchen Wechſel nicht unterworfenes Abbild des Ewigen hinzuſtellen. Jede raſche Neuerung erſchien als Entheiligung und Frevel, und dieſe Unwandelbarkeit, welche ſich über Alles erſtreckt, was dem Cultus angehört, durfte am wenigſten von der Kunſt geſtört werden, deren urſprüngliche Beſtimmung es war, eben jene ewigen Weſen ſelbſt, welche Prieſter und Volk verehrte, zur ſichtbaren Erſcheinung zu bringen. Da wurde die einmal gegebene Form des Gottesbildes als eine feſtſtehende beibehalten; ein allgemeines Schema erſtreckte ſich über alle einzelnen Darſtellungen deſſelben, und trefflich kam dieſen Forderungen die Vererbung des Handwerks in Schulen und Geſchlechtern zu Hülfe, um einen feſten Typus der menſchlichen Geſtalt in den Verhältniſſen aller Theile zu einander, in Phyſiognomie und Ausdruck, in Attitüden und Gewandung, von Tempel zu Tempel und von Geſchlecht zu Geſchlecht fortzuführen.

Eine raſche Entwickelung der Kunſt wurde dadurch freilich gehemmt und verzögert, aber die höchſte Vollkommenheit derſelben um ſo ſicherer vorbereitet.

Zweite Periode.

Olympias 50 bis Olympias 80 (580 bis 460).

I. Allgemeine Vorbemerkungen.

Wir treten in die Epoche, in welcher ſich das Handwerk zur Kunſt erhebt, in ſicherer, folgerechter Entwickelung dem vollendet Schönen, dem Lebendigen und Wahren entgegengerückt. Die religiöſe Satzung, das *νομιζόμενον* des Cultus, behauptet noch ihr Recht, wiewohl nicht ausſchließend mehr, nicht unbedingt.

Das Handwerk iſt urſprünglich nur dem Bedürfniß geweiht, den necessitatibus. Die Tempelſtatue ſelbſt dient zunächſt nur dem Bedürfniſſe, wiewohl einem höheren Bedürfniſſe, dem des Cultus; die Kunſt aber verlangt, um ſich vollſtändig manifeſtiren zu können, daß das nackte Bedürfniß, welcher Art es ſei, ſchon geſtillt iſt. Ja, die von Anderen als heilig betrachteten, die eigentlich verehrten, die wunderthätigen Bilder waren überall und zu allen Zeiten gerade ſolche, welche in Betreff ihres Kunſtwerthes auf der niedrigſten Stufe ſtehen. Ebenſo verhält es ſich mit dem weltlichen, dem Alltags-Leben des Volkes. Der Kampf mit widerſtrebender Natur, die Enge des bloßen Bedarfs muß überwunden ſein. Eine gewiſſe freie Behaglichkeit des Seins, Wohlſtand ſelbſt, Reichthum und Luxus gehörten von jeher zu den äußeren Bedingungen einer vollſtändigen Kunſtentwickelung, mehrere Staaten Griechenlands hatten aber in dieſer Epoche ihren Handel erweitert, griechiſche Flotten durchkreuzen

das Meer und bringen die Schätze des Auslandes mit zurück. In voller Blüthe stand der Handel von Korinth, Aegina, Samos und Milet, und das früher in Griechenland so seltene Gold wird häufiger.

Besonders knüpft sich ein reger Verkehr mit den mächtigen und reichen Beherrschern des Morgenlandes an, mit den Königen von Asien und Aegypten. Zahllose Weihgeschenke, Mischkrüge und andere Tempelgeräthe, auch Statuen, meist aus edlen Metallen, wurden von dem reichen Krösus dem Tempel zu Delphi dargebracht: ein goldener Löwe, drei Talente schwer; — drei Spannen hoch aus Gold die Bäckerei des Krösus ꝛc. (Herod. 1, 50. 51.) Durch Hülfe von Griechen, von Jouiern und Kariern, war Psammetich auf den Thron von Aegypten gelangt. Aegypten tritt in lebhaften Verkehr mit Griechenland; die Nachfolger Psammetich's waren weit entfernt, ihn abzubrechen; und Amasis war ein ächter Philhellene. (Ol. 52.) Er beschenkte griechische Städte mit Statuen und anderen kunstvollen Arbeiten, und beschäftigte griechische Künstler.

Auch die Tyrannen, welche gerade um diese Zeit in einzelnen griechischen Staaten sich erhoben, förderten die Kunst, wenn auch theilweise blos, um das Volk zu beschäftigen, zu blenden, Ehrfurcht oder auch dankbare Liebe zu erregen. So die Kypseliden in Korinth (Ol. 30, 3 — 49, 3), Polykrates auf Samos (Ol. 53, 3), Pisistratus und seine Söhne in Athen (seit Ol. 55, 1 — 63).

Von den Kypseliden — wahrscheinlich schon Ol. 38 von Kypselos oder Periander — stand zu Olympia eine kolossale Statue des Jupiter aus gediegenem Golde getrieben, *κολοσσὸς χρυσοῦς, σφυρήλατος* etc., der Kasten des Kypselos. (Die Stellen s. bei Müller H. S. 50. 71.)

Auf Samos waren berühmt die *ἔργα πολυκράτεια* (Arist. Pol. V, 9, 4.) — a) der Durchstich (*ὄρυγμα*) eines hohen Berges, 7 Stadien lang, mit einer Wasserleitung verbunden; b) ein Damm zum Schutz des Hafens, gegen 20 Klafter hoch und über 2 Stadien lang. (Herod. 2, 48. 3, 60.)

Zu Athen wird der kolossale, aber unvollendete Tempel des Olympischen Zeus von Pisistratus und seinen Söhnen gegründet.

Durch alle diese Verhältnisse und Unternehmungen konnte die Kunst nicht mehr auf ein oder das andere Geschlecht beschränkt bleiben. Die Zahl der Künstler mußte sich mehren und so weit die Möglichkeit sich ergeben, daß auch das Talent des Einzelnen die ihm gebührende Berechtigung erhielt. Ueberhaupt charakterisirt eine rege geistige Bewegung diese Epoche. Vielfach tritt die ausschließliche Macht, die religiöse Satzung, in den Hintergrund. Der menschliche Geist reift allmählich zur Selbstständigkeit heran; an die Stelle des bloßen gläubigen Schauens tritt der forschende Gedanke. — In den Schulen der ionischen und eleatischen Philosophie wird die poetische Kosmogonie der Orphiker, das Chaos des Hesiod — als Grundwesen der Dinge — der Gegenstand einer freien Forschung. Der Kreis der epischen Dichtung ist im Ganzen geschlossen; — aber nun werden die Gefühle und Bestrebungen des Individuums in den kunstvollen Rhythmen der lyrischen Dichtung laut. Die reine Objectivität, die gleichmäßige Ruhe des Epos genügte nicht mehr; das eigene innere Leben, das Subject, kommt zur Berechtigung, sich selber auszusprechen, und statt nur im Anschauen heroischer Vergangenheit zu ruhen, betheiligt sich das Gemüth an den Kämpfen der Gegenwart. Gerade um Ol. 50 erreicht die lesbische Schule durch Alkäos und Sappho ihre schönsten Blüthen, und Terpander erweitert das musikalische System. Der Dithyrambos bereitet die dramatische Poesie vor, und in der Orchestik, welche erst bei Tempelfesten, im Reigen des Dionysos und bald dann auf der Bühne vollkommen durchgebildet wurde, erschien der menschliche Körper in schöner, anmuthsvoller Bewegung und beredt-bedeutsamem Mienenspiele.

Aber der religiöse Cultus selbst, welcher früher die Kunst geboren, dann sie geleitet hatte, pflegte sie nun zu kräftigerem Gedeihen.

Mit größerem Wohlstand mehrte sich die Zahl der Tempel und der Tempelbilder. Bei außerordentlichen Fällen, wo irgend ein Gott sich hülfreich erwiesen, erhielt er mit einem neuen, charakteristischen Namen ein neues Attribut. Dadurch kam schon eine

gewisse Freiheit und Mannichfaltigkeit in die Darstellung der Götter. Apollon erscheint bald mit der Lyra, bald mit Pfeil und Bogen, bald mit der Schlange. Der Gott fügte sich gleichsam den zahlreicher gewordenen Bedürfnissen, er betheiligte sich an den Kämpfen und Schicksalen des menschlichen Lebens.

Die Tempel beherbergen nun auch nicht blos das Tempelbild, sondern auch die *θεοὶ πάρεδροι*, die Gäste gleichsam des Tempelgottes. Die befreundeten Götter nehmen am Opfermahle Theil und jeder Tempel wird ein zweiter Olymp, ein *θεῖος ἀγών*. Die Dreifüße, Schalen und sonstiges Geräthe, welche man als Weihgeschenke in den Tempel niederlegte, wurden nun nach und nach mit Bildsäulen vertauscht. Zahllos aber waren die Weihgeschenke der Privaten und der Staaten, bei diesen besonders aus der Kriegsbeute, welche durch vielfache Fehden der Griechen unter sich und mit den Barbaren stets neuen Zuwachs erhielt. Bald füllten sich neben den Tempeln auch noch die Hallen und Haine, und endlich auch die Anhöhen und öffentlichen Plätze mit Statuen.

An die Seite der Götterbilder traten allmählich auch die Heroen. Bei den zahllosen kleinen Staaten, Städten und Gemeinden, deren jedes sich eines Stammheroen rühmte, ein weites, reiches Feld schöner und erhabener Menschengestaltung für den bildenden Künstler.

Eine nicht minder ergiebige Quelle fand die griechische Kunst auf den heiligen Kampfplätzen zu Olympia, Pytho, Nemea und Isthmus. Hier wurde der Keim der lebendigen Schönheit und des menschlich Wahren zur Reife gebracht. Neben die Cultusbilder, die *ἀγάλματα*, treten die Ehrenbildsäulen, *ἀνδριάντες*.

In den Olympischen Spielen gesiegt zu haben, galt für das höchste Lebensglück, pulverem Olympicum collegisse juvat. Nicht nur sich selbst, nein! auch seine Vorfahren, seine Gemeinde, sein Vaterland verherrlichte der Sieger. Die Tüchtigkeit, welche der Sieger im Ringen, im Faustkampf, im Pankration bewährt, war der alten Heroentugend verwandt.

Denn kein größerer Ruhm ist dem Sterblichen, weil er noch lebet,
Als den der Füße Gewalt und seine Händ' ihm erstrebet. (Od. 8, 147 ff.)

So wurde die Ehre der Bildsäulen auch den Siegern in den heiligen Kampfspielen zu Theil. Die älteste Olympische Siegerstatue ward dem Eutelidas von Sparta geweiht, welcher Ol. 38 gesiegt hatte, jedoch schwerlich sogleich nach seinem Siege. Der Statue des Arrhachion wurde schon früher gedacht. Hierauf folgten die Statuen des Praxidamas aus Aegina, Siegers im Faustkampfe (Ol. 59) und des Rhexibios aus Opus, welcher im Pankration gesiegt hatte. (Ol. 61. Vgl. Schorn, S. 185. Thiersch, S. 226.) Beide Bilder, welche Pausanias sah, waren noch aus Holz geschnitzt. (Paus. VI, 18, 5.)

Bald aber wurde es allgemeine Sitte, jedem Olympischen Sieger eine Statue aufzustellen, und zwar aus Erz. Wer dreimal gesiegt hatte, erhielt eine ikonische Statue, d. h. ein Porträtbild der ganzen Gestalt. Eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. (Plin. 34, 9. S. 642.) Die Hellanodiken wachten über die Aehnlichkeit dieser ikonischen Bilder und namentlich, daß sie nicht die natürliche Höhe überschritten. (Luc. pro imag.) Zu den Statuen der Faustkämpfer, Pankratiasten und Ringer gesellten sich bald auch die Siegeswagen aus Erz, mit Rossen und Wagenlenkern. Kleosthenes hatte hiermit den Anfang gemacht. (Ol. 66.) Die reichen Könige Gelo und Hiero von Syrakus folgten seinem Beispiele.

Diese Bilder bevölkerten nun allmählich den Hain von Olympia. Pausanias zählte noch zweihundert und etliche dreißig Siegerstatuen, indem er ausdrücklich bemerkt, daß er nur die denkwürdigsten erwähnt. Zu Delphi war eine zahllose Menge von Siegerstatuen und Quadrigen schon in der Form sichtbar, und ihr glänzendes Erz erschien den raubsüchtigen Schaaren des Brennus als Gold. (Jakobs, Reichthum ꝛc. S. 27. Justin. 24, 7.) Die Gewohnheit, das heroische Verdienst im Kreise der heiligen Spiele durch Statuen zu krönen, dehnte sich endlich im Laufe der Zeit auf jedes Verdienst aus. Die Plastik diente der Ehre der Menschen, wie der Götter. Bilder der Argiver Kleobis und Biton in Delphi (Herod. 1, 31) gegen Ol. 50., Harmodios und Aristogeiton, die Tyrannenmörder,

waren die Erſten, welchen dieſe Auszeichnung zu Theil ward. So trat die Kunſt immer mehr aus der ausſchließlichen und geheimnißvollen Stille der Tempel, ohne dieſen je entfremdet zu werden; ſie trat in die Weite und Breite thätigen Lebens.

Unberechenbar waren die Vortheile, welche der Kunſt auch aus dieſen Regionen zufloſſen.

Bei der Bildung der olympiſchen und anderen Sieger war die Hand der Künſtler nicht durch das Gebot der religiöſen Satzung gehemmt. Hier galt kein allgemeiner Typus, ja die Treue der Naturnachahmung (des Porträts) war geboten. Da erwachte nun der Sinn für individuelles Leben, für Charakter und Charakterbildung. Hier war die Möglichkeit gegeben, den menſchlichen Körper ohne fremdartigen Beiſatz, ohne Hülfe zu erfaſſen, ſeines Organismus ſich künſtleriſch zu bemächtigen.

Die Kenntniß der Anatomie war noch zur Zeit des Hippokrates unvollkommen. Unſere anatomiſchen Studien haben ihre Vortheile, aber auch ihre Nachtheile. Wiſſenſchaftliche Kenntniß kann auch der Künſtler nicht entbehren. Aber der todte Muskel iſt kein lebendiger, und ſelbſt unſere ſogenannten Akademiefiguren oder Acte ſind nur als lebendige Gliedermänner zu betrachten, geſpannt und geiſtlos. Zu Olympia aber erſchien der unverhüllte männliche Körper in der mannichfaltigſten Thätigkeit, im Sprung, Wurf, Lauf, im Ringen und im Fauſtkampfe. Der alte traditionelle Kanon der Proportionen fand hier ſeine Beſtätigung oder Berichtigung. Und das allgemeine Maaß modificirt ſich wieder auf die verſchiedenſte Art zur Individualität. Der Sinn für lebendige Schönheit wird geſchärft, die menſchliche Geſtalt ergiebt ſich ſelbſt als das wirkliche, das wahrhaftigſte Symbol des Geiſtigen, als die würdigſte Hülle, in welcher der Gott und der Heros zur Erſcheinung kommen konnte. (Schorn, Stud. S. 188 ff.)

Von den Höhen des Olympos ſteigt die Plaſtik in die Tiefen der Natur, in ihre geheimſte Werkſtätte hinab, um ſpäter das Höchſte hinzuſtellen, was das menſchliche Auge je geſehen, die reinſte

Idealität des Göttlichen in einer und derſelben Geſtalt mit der wahrhaftigſten Wahrheit und Natur in Eins verſchmolzen.

Nur darf man ſich nicht denken, als ſei dieſe Umwandlung der Kunſt plötzlich geſchehen, ja als vollende ſie ſich ſchon in dieſer Periode. Die heilige Satzung übte noch eine große Gewalt aus. Ueberhaupt kennt die griechiſche Geſchichte keinen Sprung, kein plötzliches Niederreißen des Beſtehenden. Wären die religiöſen Formen plötzlich niedergeſtürzt, hätte die Kunſt ſich ſchnell erſchöpft, ſie wäre ihres Herrn überhoben worden, aber auch ihrer ſicherſten Stütze beraubt.

Reiße die Blätterhülle von der Knospe, und du haſt die Blüthe in ihrem Keim zerſtört. Gönne ihr Zeit, laß den Himmel Wärme und Regen ſenden, ſo wird ſie ſich von ſelbſt aus der engenden Hülle befreien und ihre ganze Lieblichkeit entfalten; als freies Geſchenk bieten, was du nimmer erzwungen hätteſt — organiſche Entwickelung der griechiſchen Kunſt, des Lebens.

Die meiſten bewegenden Kräfte, von welchen wir in dieſer Epoche ſprechen, kommen erſt in der folgenden zum völligen Durchbruch und zur Reife. Hier dämmernder Morgen, noch nicht der helle Tag; das Vorſpiel nach langer Todtenſtille, aber noch nicht die kunſtvoll bewegte Melodie ſelbſt. Auch hat die griechiſche Kunſt nie vom Dienſte der Religion und des Cultus ſich losgeſagt. Selbſt als ſie das ganze Gebiet der Natur und des Lebens gleichſam für ſich erobert hatte, kehrte ſie immer wieder zu ihrem heimiſchen Herde, dem Altare des Tempels, zurück. Die Darſtellungen der Götter blieben zu allen Zeiten ihre höchſte Aufgabe, und was ſie auf dem Gebiete der Naturwahrheit und einer freieren Bewegung gewonnen hatte, ihre ſchönſten Blüthen brachte ſie ſtets der Gottheit als ein immer würdiges Opfer dar.

Indem wir nun nach dieſen einleitenden allgemeinen Bemerkungen die Aufgabe haben, den künſtleriſchen Charakter dieſer Pe-

riode näher in's Einzelne zu verfolgen, ſo thun wir am beſten, zunächſt die erhaltenen Denkmale derſelben in's Auge zu faſſen. Denn erſt, wenn wir dieſe kennen, gewinnen wir für die herüberklingenden Künſtlernamen ein reges Intereſſe. Ohne dieſe Kenntniß bleiben uns dieſe Namen nur leerer Schall, nur Worte ohne Begriffe.

II. Erhaltene Kunſtwerke.

Das Fragment eines Basreliefs,

welches 1790 auf der Inſel Samothrake gefunden wurde, in die Sammlung von Choiſeul-Gouffier und aus dieſer in das königliche Muſeum zu Paris kam, ſtellt, wie die beigeſchriebenen Namen lehren, einen thronenden Agamemnon vor, hinter welchem die Herolde Epeios und Talthybios ſtehen. O. Müller hat es zuerſt bekannt gemacht. (Amalth. 3. S. 35 ff.) Seitdem iſt es öfter abgebildet: in Tiſchbein's und Schorn's Homer, H. 9, 1. Millingen Uned. mon. Ser. II. pl. 1 ff. Müller und Oeſterley Taf. XI. Fig. 39. Hat der Name des Agamemnon wirklich das Ω, ſo gehörte das Relief erſt in die Zeit nach Ol. 70. (Böckh Corp. inscr. I. Nr. 41. Clarac Melanges p. 19.) Jedenfalls aber iſt es von uraltem Gepräge; der Behandlung nach vielleicht das älteſte Werk, das wir beſitzen. Müller erkennt dies an; aber von Einfalt und Ruhe u. dergl. ſollte er nicht ſprechen. Es iſt die griechiſche Kunſt auf der unterſten Stufe. Die Köpfe ſind ganz gleichförmig, aber von noch weniger Natur und Charakter, als an den Selinuntiſchen Metopen. Von den beiden Herolden iſt jeder nach der abſtracten Weiſe der Aegyptier nur die Wiederholung des anderen. In der Zeichnung herrſcht noch Unbeſtimmtheit, ein Schwanken zwiſchen Magerkeit und Dürre, und rohem Schwulſt. Die Haare ſcheinen auch hier wirklichen Perrücken nachgebildet, aber die einzelnen Partieen ſind nur durch ganz gerade Parallellinien bezeichnet.

Die beigefügte Inſchrift dieſes Fragments, in welcher der durchgeführte Gebrauch der langen Vocale erwieſen iſt, verwehrt es auch, andere Werke in eine frühere Periode als die eben angedeutete zu ſetzen, während wir in ihrer Behandlung die älteſte Kunſtart Griechenlands anerkennen müſſen.

Tempel des Didymäiſchen Apollo bei Milet.

Von dem Tempel des Didymäiſchen Apollo bei Milet ging eine heilige Kunſtſtraße für die Opferzüge und Proceſſionen bis an's Meer. Zu beiden Seiten dieſer Straße ſtehen noch jetzt die Reſte von ſechszig bis ſiebzig Statuen, auf Thronen ſitzende Figuren vorſtellend. (Vgl. Antiquities of Ionia [Dilettant], deutſche Ausgabe, Vign. VII, 2. Nr. 3. M. u. Oeſt. IX, Nr. 33.) Die Figuren ſitzen auf maſſiven, nur noch roh verzierten Thronen. Die Füße ſtehen parallel, die Arme ruhen feſt auf dem Körper auf, nirgend eine Spur von Bewegung. Die ganze Haltung iſt noch die der ſitzenden ägyptiſchen Statuen. Die Falten des Gewandes ſind ganz geradlinig und, wie es ſcheint, nicht mit der freien Zierlichkeit ausgeführt, welche ſonſt wohl alterthümlichen Werken eigen iſt.

Die albaniſche Leukothea.

Wir verbinden hiermit ein anderes Werk, welches von Winckelmann für das älteſte in Rom befindliche griechiſche erklärt worden iſt. Merkwürdig bleibt es immer, weil es, nach meiner Anſicht, in die Klaſſe der Sculpturen gehört, wo die alte Rohheit durch ein deutliches, wiewohl noch verfehltes Streben nach Zierlichkeit gemildert wird und ein eigenthümlicher Styl ſich zu bilden beginnt. Es iſt das Relief der Villa Albani. (Abgebildet bei Winckelmann Mon. ined. Nr. 56.; beſſer Zoëga Basilir. ant. t. 41. Winckelmann W. III. t. 3, 6. M. u. Oeſt. Tafel XI. Nr. 40.) Nach Winckelmann ſtellt es die Leukothea vor, welcher das Bacchuskind von Nymphen zur Pflege übergeben wird. Müller nahm es in weiterer Bedeutung und erklärte die Darſtellung für eine Mutter, die ihr Kind einer kindernährenden Gottheit (*κουροτρόφος θεά*) darbringt.

(Handb. S. 74.) Es hat ſchon alle Merkmale des feiner ausgebildeten ſogenannten archaiſtiſchen Styls oder richtiger des Tempelſtyls, welcher, wie wir ſogleich bei der Betrachtung anderer Kunſtdenkmale näher nachweiſen werden, ängſtliche Zierlichkeit und den ſorgſamſten Fleiß beſonders in der Behandlung der Gewänder zur Schau trägt. Die Stellung der Figuren dagegen iſt noch in ſäulenartiger Steifheit gehalten, die Füße parallel nebeneinander und in Zeichnung der Körperform, obwohl in der Hauptſache richtig, doch in einzelnen Theilen zu völlig, in anderen dürftig.

Von größerer Wichtigkeit noch ſind für uns die Tempelſculpturen, welche ſich aus dem Zeitraume, der uns bis jetzt beſchäftigte, erhalten haben.

Sculpturen von Selinus.

(Serra di Falco Antichità di Sicilia Tom. II.)

Zu den älteſten noch erhaltenen Tempelſculpturen gehören die im Jahre 1823 von den Engländern W. Harris und Sal. Angell entdeckten Sculpturen von Selinus, welche nun in Palermo aufbewahrt werden. Die ſiciliſche Stadt Selinus wurde nach Thucydides (6, 4.) von den Megarern hundert Jahre nach ihrer Niederlaſſung im Gebiete der Hybläer gegründet. Die Anſiedlung in Hybla aber fiel noch in die Mitte des Menſchenalters, das mit der Erbauung von Syrakus beginnt. Syrakus ward Ol. 11, 4. gegründet, und ſo würde die Stiftung von Selinus gegen Ol. 40, 4. (v. Chr. 532) fallen. Schon im vierten Jahre der 92ſten Olympiade wurde es aber von den Karthaginienſern zerſtört. In den Zeitraum zwiſchen den beiden zuletzt angegebenen Zahlen müſſen demnach jene Sculpturen gehören. Der Platz, auf welchem die Stadt ſtand, zeigt noch die Trümmer von ſechs doriſchen Tempeln. Die drei kleineren derſelben ſtanden auf der Akropolis und waren höchſt wahrſcheinlich die älteſten, bald nach der Gründung erbaut. Ein Theil der entdeckten Sculpturen gehörte dem mittleren Burgtempel an (vgl. Thierſch Epochen S. 418 ff.), und dieſem könnte man dann wohl die 40ſte bis 50ſte Olympiade

anweiſen. Die Sculpturen dienten zum Schmuck der Metopen, ſind aus dichtem Kalkſtein oder Tuff gebildet, und waren urſprünglich bunt bemalt. Die Sculpturen des mittleren, des Burgtempels, ſtellen vor: 1) den Herakles μελάμπυγος, wie er die beiden Kerkopen Paſſalus und Aklemon an ihren zuſammengebundenen Beinen auf einer Quertrage fortſchleppt. (M. u. Oeſt. V, 25.) 2) Perſeus, die Meduſa tödtend. Dieſe iſt auf's Knie zuſammengeſunken, das Schwert wird an den Hals geſetzt, die Linke hält den Schopf, unter dem Arme hält die Meduſa den Pegaſus, der aus ihrem Blut entſprang. Hinter Perſeus ſeine Schutzgöttin Minerva. (M. u. Oeſt. IV, 24.) Ein drittes bedeutend größeres Stück, welches keine Metope geweſen ſein kann und auch im Style eine etwas ſpätere Zeit verräth, ſtellte eine Quadriga vor, auf welcher wahrſcheinlich Apoll mit Pfeil und Bogen als peſtabwehrender Gott ſtand.

Von einem Tempel der Unterſtadt ſind noch erhalten: 1) das Fragment einer weiblichen Figur, von ihr eine männliche gerüſtete Figur im Kampfe niedergeworfen — vielleicht Minerva einen Titanen tödtend (M. u. Oeſt. V, 27); 2) die Hälfte eines ſterbenden Helden (M. u. Oeſt. V, 26), und 3) Unterleib und Schenkel eines weiblichen Körpers. Der Styl aller dieſer Sculpturen, beſonders aber der erſten, zeugt von der großen Unbeholfenheit und derben Kindheit der Kunſt. Der Obertheil der menſchlichen Körper iſt immer ganz en face, die Schenkel und Beine dagegen ganz in's Profil gewendet, die Füße in paralleler Richtung gerade von einander ſtehend: noch der ſeltſame Verſuch der ägyptiſchen Kunſt, der Relieffigur die Allſeitigkeit einer Statue zu verleihen. Die Proportionen ſind ſchwer und plump, die Muskeln angedeutet, aber alle Theile von unförmlicher Dicke, rohe Maſſen. Die immer en face gewendeten Geſichter ſind ſehr in die Breite gezogen (die reine griechiſche Kunſt liebt ein ſchmales Geſicht), von widerlich unförmlicher Bildung; charakteriſtiſch die etwas hinaufgezogenen Mundwinkel, auch dieſe der ägyptiſchen Miene entſprechend. Beſonderer Fleiß iſt an die regelmäßig gelockten Haare verwendet. An irgend eine Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung und Stellung iſt nicht

zu denken; Alles iſt noch ſtarr. — In einigen Zügen des ſterbenden Helden zeigen ſich Andeutungen des mehr ausgebildeten äginetiſchen Styls, beſonders in der Bildung des Geſichts, in dem gekräuſelten Spitzbart und in einer ſorgfältigen Musculatur des ſchlanker gebildeten Oberleibes. Aber auch hier zeigt ſich ein rohes Wohlgefallen an Darſtellungen des widerlich Gräßlichen. Die Augen ſind geſchloſſen, der Mund mit grinſend hinaufgezogenen Winkeln geöffnet, Zähne und Zunge ſichtbar. — Noch fühlbarer iſt dieſe der ſpäteren griechiſchen Kunſt ganz fremde Tendenz an der Bildung der vorhin erwähnten Meduſa, deren rachenartig aufgeriſſener Mund mit ſeinen hauerähnlichen Zähnen das ganze Angeſicht zur grauſenhaften Fratze entſtellt.

Welche Stufen mußte die griechiſche Kunſt überſteigen, bis ſie ſich von dieſem Zerrbilde der Meduſa bis zu dem ſchauerlich reizenden Ideale der Meduſa Rondanini oder dem rührend ſchöneren Profile auf der Gemme des Soſokles erheben konnte!

Die Aegineten.

Unter dieſem Namen begreift man die höchſt bedeutenden Reſte von den Sculpturen eines Tempels auf der Inſel Aegina. Sie wurden von dem Baron Haller von Hallenſtein, Cockerell, Foſter und Linkh im Jahre 1811 entdeckt und im Jahre 1812 von König Ludwig von Bayern angekauft, und nehmen nun, vortrefflich durch den größten Bildner der Modernen, durch Thorwaldſen, reſtaurirt, den dritten Saal in der Glyptothek zu München ein.

Die Ruinen, in welchen dieſe Bildwerke gefunden wurden, ſind nach Einigen (Stackelberg Apollot. zu Baſſä Beil. 3) die Reſte eines Minervatempels, deſſen Herodot erwähnt; nach Anderen gehören ſie dem Tempel des Zeus Panhellenius an. Eine unter dem Schutte entdeckte Inſchrift ſchien dies zu beſtätigen. Der Umſtand, daß unter den noch erhaltenen Figuren blos das Bild der Minerva, und zwar doppelt erſcheint, ſteht mit dieſer Anſicht ebenſo wenig in Widerſpruch, als er zum Beweiſe der entgegengeſetzten dienen kann. Denn Minerva ſteht dem Jupiter zunächſt, ſie iſt ſein perſonificirter

Kriegs- und Siegesgedanke und die stete Schirmgöttin bedrängter Heroen.

Nicht zu übersehen ist, daß der Styl des dorischen Tempels auf Aegina schon sehr viel Aehnlichkeit mit dem Theseustempel in Athen hat, dessen Bau unter Cimon Ol. 77, 4. begonnen wurde. Höchst wahrscheinlich ist der Aeginetentempel nach dem Siege über die Perser gebaut, und seine Sculpturen rücken sonach in die Zeit, vielleicht sogar in die Werkstätte des großen Onatas.

Die noch vorhandenen Aegineten sind vollkommene Rundwerke, Statuen im eigentlichsten Sinne des Wortes, und sondern sich in zwei für sich bestehende Gruppen, von welchen die eine das östliche, die andere das westliche Giebelfeld des Tempels füllten. Von den Figuren des östlichen Giebels konnten nur fünf wiederhergestellt werden, von letzteren aber sind noch zehn Figuren erhalten.

Die äginetischen Statuen waren der integrirende Theil eines Nationaldenkmals, sie sollten, um nach Pindar zu sprechen, schmücken das Land, das verherrlicht war durch

„Des Aeacusstammes erhabenen Glanz
Aeußersten Ruhms voll seit Anbeginn, von Sängern geehrt,
Weil treu es pflegte die Kraft höchster Helden, häufig zu
Siegreichem Kampfesspiel und zu raschbewegter Feldschlacht."

(Pyth. 8, 24 ff.)

Die Darstellung bewegt sich daher, wie die Pindarischen Siegeshymnen, welche zum Lob von Aegineten gedichtet wurden, um den Heldenstamm des Aeacus, in welchem die Namen eines Telamon und Peleus, Ajax und Achilles glänzten und durch Pyrrhus die Ahnenreihe der epirotischen Könige eröffnet wurde. Vom Stamm der Aeaciden entsprossen zu sein, rühmte sich noch Alexander der Große.

Die Gruppe des östlichen Giebelfeldes, von der, wie bemerkt, nur fünf Figuren restaurirt werden konnten, stellt die Erlegung des troischen Königs Laomedon dar, welchen Telamon „verdarb mit starker Kraft." (Nem. 3, 37.) Telamon war hier Streitgenosse des Herakles gewesen. Die einzelnen Figuren sind:

1) Herakles (in der Glyptothek Nr. 55. M. u. Oeſt. Taf. VIII.), faſt ganz im Coſtüm und in der Stellung, wie Herakles auf den thaſiſchen Münzen. Der Leib iſt mit einem ledernen, unten gerade abgeſchnittenen Panzer bedeckt (*θώραξ στάδιος*), der aus einem einzigen Stücke beſteht und auf der linken Seite ſich durch Bänder (*ὀχῆες*) zuſammenſchließt. Den Unterleib ſchützen die Lederſtreifen (*πτέρυγες*). Ein feſtanſchließender Helm, welcher vorn in den Oberkiefer eines Löwen — des nemeiſchen — endigt, deckt das Haupt. Der linke, kräftig ausgeſtreckte Arm hält den Bogen. Herakles iſt eben im Begriff, einen Pfeil abzuſchießen. Er hat ſich auf das rechte Knie zur Erde niedergelaſſen, und während der linke Fuß feſt vorgeſtemmt iſt, weicht der ganze Körper mit der ſtraffangezogenen Bogenſehne zurück.

2) Laomedon. (Glypt. Nr. 57. M. u. Oeſt. VII. VIII, b.) Er iſt ſterbend zur Erde geſtürzt, an ſeinem großen Schilde hält er ſich noch etwas über dem Boden, und die geballte Rechte hat noch das Schwert gefaßt. Unübertrefflich wahr iſt die Wendung des Körpers, das ſchwere Niederſinken des Oberleibes und das Zucken der Muskeln an dem zum Tod ſich ſtreckenden Fuße. An dieſem Theile ſchon iſt der langhinſtreckende Tod erſichtlich. Der Mund iſt weitgeöffnet, ſchwer ausathmend. Das Haupt trägt den großen heroiſchen Helm (*κόρυς, κράνος*), über den Augen ausgeſchnitten und den Naſenrücken mit einem Fortſatze (*γεῖσσον*) bedeckend; an den Seiten iſt noch ein Fragment von den Wangenwappen übrig (*κυνέη χαλκοπάρειος*). Dieſer Viſirhelm findet ſich auch mit Augenlöchern; es iſt der ritterliche, beſonders im Peloponnes gebräuchliche, zu unterſcheiden von dem attiſchen mit kurzem Stirnſchilde.

3) Telamon (Glypt. Nr. 57. M. u. Oeſt. II. 8, c), als *πρόμαχος* zum Kampfe weit ausſchreitend, iſt ſtark reſtaurirt.

4) Gefallener Krieger. (Glypt. 58.) Er trägt Beinſchienen (*κνημῖδες*), an welchen unten der Knöchelring (*ἐπισφύριον*) deutlich zu erkennen iſt. Cockerell hat dieſe Figur in ſeiner Zeichnung falſch reſtaurirt. Ihre urſprüngliche Stellung entdeckte erſt Thorwaldſen durch Zufall an der Lage der Geſchlechtstheile. Der Krieger

ist auf den Rücken niedergesunken und scheint sich noch mit dem Schwerte zu vertheidigen. Wahrscheinlich stellte diese Figur den Oïkles vor, welcher mit Herakles gegen Troja zog und hier im Kampfe mit Laomedon den Tod fand.

In diesen Figuren kommt 5) noch ein Jüngling vor (Glypt. 59. M. u. Oest. VIII, 2.), welcher lebhaft schreitend mit niedergebeugtem Oberleibe und vorgestreckten Armen einen Todten oder Verwundeten aus dem Gewühle zu reißen sucht. So stark diese Figur restaurirt ist, so konnte doch aus den vorhandenen Resten Stellung und Bedeutung derselben nicht zweifelhaft sein. Sie stellt das Homerische *νεκρὸν ἐρύειν* vor, sei's nun im befreundeten oder im feindlichen Sinne des Wortes.

In der zahlreicheren und besser erhaltenen Gruppe des westlichen Giebelfeldes sehen wir den Kampf um den Leichnam des Patroklos (M. u. Oest. 6 u. 7.), und passend ist über dieser Gruppe in München der homerische Vers angebracht:

> *Αἴας, δεῦρο, πέπον περὶ Πατρόκλοιο θανόντος,*
> *σπεύσομεν.* — — — — — — — — — —
> Ajax ihn, o Geliebte, zum Kampf um den todten Patroklus;
> Eilen wir!

Beginnt man mit dem linken Winkel des Giebelfeldes (M. u. Oest. VI.), so war dieser gefüllt mit dem Tod eines 1) zum Tod Verwundeten. Mit dem linken Arme ist er auf die Erde gestützt, mit der Rechten ist er bemüht, einen Pfeil aus der verwundeten Brust zu ziehen. Es wird ihm nicht gelingen; denn nur mit Mühe hält sich das Haupt noch aufrecht. Die Verschiebung des Unterleibes, die Dehnung der Seite und der Brustmuskeln zeugen von dem tiefsten Studium der Natur. Die Haare, welche von einer Schnur zusammengehalten werden, sind vorn künstlich gelockt und fallen hinten lang über den Nacken. — Auf ihn folgt 2) Ajax, der Sohn des Oïleus; das Haupt behelmt, ist er erst auf das rechte Knie gesunken und hält den Speer dem Feinde entgegengestreckt. — 3) Teucer, Telamon's Sohn, als Bogenschütze, zur Erde knieend, wie der oben beschriebene Herakles, und in demselben

Momente gedacht, aber mit dem Ausdruck eines weniger gewaltsamen Kraftaufwandes; daher der Oberleib nicht zurückgelehnt und der rechte Fuß mehr gebogen ist. Der Harnisch gleicht dem des Herakles; doch ist er an der linken Seite nur einfach übergeschlagen und auf beiden Schultern mit Achselriemen befestigt (περόνη). Der Waffenrock ist in zierliche Falten gelegt. — 4) Ajax, der Sohn des Telamon, als Vorkämpfer der Griechen, im raschen Sturmschritt zum Angriff eilend. In der Linken hält er den Schild, in der gehobenen Rechten wird der Speer zum Wurf geschwungen. Ajax, Oïleus' Sohn, holt zum Stoß, Ajax der Telamonier holt zum Wurf aus. Vor ihm liegt zum Tode niedergestreckt das Object des Kampfes — 5) Patroklos. Das Haupt ist behelmt und unter dem nackt herabgezogenen Visir des zurückgeschobenen Helmes erscheinen von einer Schnur gehalten die künstlich gedrehten Locken. Patroklos ist noch nicht völlig zum Tode langgestreckt. Der linke Arm hält noch, obwohl entkräftet niedersinkend, den Schild; der rechte Arm ist fest gegen die Erde gestemmt und hält den zusammensinkenden Leib noch in der Schwebe. Stellung und Muskelspiel ist von erstaunlicher Wahrheit, und die Haltung des unter der Schwere des Helmes geneigten Hauptes von unaussprechlich rührendem Ausdruck. Wer denkt hier nicht an das Homerische Bild:

„So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht, vom Wuchs belastet und Regenschauer des Frühlings:
Also neigt' er zur Seite das Haupt, vom Helme beschweret."

(Il. 8, 306 f.)

Den Griechen gegenüber folgt in vollkommen entsprechender Symmetrie die zweite Hälfte der Gruppe, aus trojanischen Kriegern bestehend.

Erst gegen die Mitte des Giebelfeldes der Vorkämpfer der Troer, Hektor. Seine Stellung entspricht jener des Ajax Telamonios, gegen welchen auch seine Waffe gerichtet ist. Der Rücken dieser Statue ist besonders trefflich gebildet. Dann 2) Paris, als Bogenschütze wie Teuker zur Erde knieend, aber in noch leichterer, zierlicherer Haltung bei einem schlankeren, gleichsam elastischen

Gliederbau. Er ist eben der schöne, geschmeidige Paris, der Bethörer der Helena, der παρθενοπίπης, wie sein Heldenbruder Hektor ihn schalt. Das Haupt bedeckt eine hohe phrygische Mütze, unter welcher eine zweite mit Metallstiften besetzte Kopfbedeckung sichtbar ist. Außer diesem ist der ganze Körper mit einer enganliegenden Jacke bis an die Handwurzeln und mit eben solchen Beinkleidern bis auf die Knöchel gedeckt. Wir haben hier offenbar die morgenländische Kriegstracht. 3) Nächst Paris ein Held als Gegenstück des Ajax, Oïleus' Sohn, wie dieser zum Kampfe in knieender Stellung, vielleicht Aeneas, und endlich 4) in der rechten Ecke des Giebelfeldes abermals ein Sterbender, ähnlich dem Vorbeschriebenen, nur daß seine Beine nicht übereinander geschlagen sind und der linke Arm eine Wunde am Schenkel deckt. —

In der Mitte des Giebelfeldes aber, zwischen Ajax Telamonios und Hektor, steht die Bildsäule der Minerva, in Vergleich mit den übrigen Figuren in kolossaler, übermenschlicher Dimension. (Glypt. 60. Müller 8, 6.) Sie trägt den Helm mit hohem Helmbusch und dem Stirnschilde. Ueber der Brust die ursprünglich schuppenartig bemalte Aegis, an welcher das Meduſenhaupt von Bronze war. Den Leib bedeckt ein feingefältelter Chiton, darüber der oben umgeschlagene Peplos, Alles in der steifen Zierlichkeit der alten Tempelgarderobe. In der Linken trägt sie den Schild mit einer leichten Wendung gegen die Troer gelehnt, in der Rechten den Speer. Uebrigens ist sie, die Füße abgerechnet, ganz dem Beschauer zugekehrt, und das Haupt, noch im alterthümlichen Typus erstarrt und ausdruckslos, zeigt nicht die geringste Beziehung zu irgend einer der Gestalten, welche um sie im Kampfe bewegt sind. Sie ist für die Kämpfenden unsichtbar, und selbst für den künstlerischen Beschauer nur ein Tempelsymbol eines ruhig waltenden Gottgedankens.

Kunstcharakter der Aegineten.

Auffallend ist sogleich die Bildung der Köpfe. Die Schönheit des griechischen Profils finden wir hier nicht, aber immer eine in sich übereinstimmende, scharf ausgeprägte Form, welche mit geringen Modificationen überhaupt in dem älteren Style der griechischen Kunst wiederkehrt. Der untere Theil des Gesichtes ist groß gehalten im Vergleich mit den beiden oberen; das Kinn sehr stark und der Bart spitz auslaufend. Die Stirn etwas zurückgelegt, die Nase spitz, die Augen flach und langgezogen, wie bei den Aegyptiern, der Mund eingezogen, die Ohren ägyptisch hochgestellt. Hierzu kommt, daß bei allen Köpfen die Mundwinkel hinaufgezogen sind, welches dann manchen Köpfen eine gewisse Freundlichkeit, aber mit dem Anschein von Affectation ertheilt, in anderen aber zu grinsendem Hohne wird. Blos die seligen, ewig hinlebenden Götter können hier nicht gemeint sein. Nur unmerklich modificirt sich dieser Zug in einigen Figuren je nach der Handlung, in welcher sie begriffen sind. Im Ganzen ist er Siegern und Besiegten, Kämpfenden wie Sterbenden eigen.

Die Haare des Hauptes, des Bartes und selbst der Schaam sind mit der größten Sorgfalt ausgebildet und zwar am Haupte, wie man deutlich sieht, künstlich gelockte Haare — eigentliche Perrücken — mit der pünktlichsten Treue nachgeahmt. In der Proportion des Körpers ist besonders die Brust breit gebildet, der Leib verhältnißmäßig kurz, ebenso der Schenkel im Verhältniß zu den Schienbeinen. Charakteristisch ist für diesen Styl noch der stark markirte Brustknorpel und die spitze Form des Kinns, selbst wenn es gebogen ist. Mit all' Diesem aber steht die übrige Behandlung des Körpers im auffallendsten, jedoch erfreulichsten Widerspruche. Wer mit dem Organismus des menschlichen Körpers vertraut ist, kann nur erstaunen über die genaue Kenntniß des Knochenbaus, die tiefe wissenschaftliche Durchdringung des Muskelsystems. Ansatz und Verlauf des Muskels, sein Verhältniß zu benachbarten Theilen, der Grad seiner größeren oder geringeren Thätigkeit, Alles ist

im höchsten Grade naturgetreu, nicht etwa ein mühsames kaltes Studium verrathend, sondern wie von wahrhaftigem Leben durchdrungen, bis zur Täuschung. — Es ist keine Uebertreibung, wenn der alte Bildhauer Wagner in Rom in seinem ersten Berichte über die äginetischen Statuen sagt, man entsetze sich vor ihrer Natürlichkeit und scheue sich, sie anzufühlen. — Ueberdies ist, jener allgemeinen Merkmale ungeachtet, auch die Bildung des ganzen Körpers höchst charakteristisch und individuell. „Man erkennt hier schon," bemerkt Schorn, „den raschen, schlanken Jüngling, den Mann in voller entwickelter Kraft, den edlen, gottverwandten Heroen und den gemeinen Krieger." Die Stellungen endlich sind, wie schon aus den Beschreibungen und den Zeichnungen sich von selbst ergeben muß, von der größten Mannichfaltigkeit, höchst glücklich erfunden, oft kühn und kunstvoll, immer aber naturgemäß und lebendig. Hätten wir daher den äginetischen Styl (τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος), den wir jedoch durch Augenschein nur auf der Stufe seiner höchsten Vollendung kennen, im Allgemeinen zu charakterisiren, so würden wir sagen, sein Wesen besteht in der Vereinigung eines treuen Festhaltens an Dem, was durch Cultus und Brauch geheiligt war, mit sorgfältiger, lebendiger Nachahmung der wirklichen Natur, gestützt auf sichere, in das Einzelnste eingehende artistisch-wissenschaftliche Studien, und belebt durch den freien Anblick der gymnastischen Jugendübungen, die ja besonders im Stamme der Dorier blühten. Die letzteren Momente zeigen sich in der Bildung des menschlichen Körpers, die ersten in der des Angesichts. Das Leben ist da, aber noch fehlt die Seele. In den früheren Entwicklungen der modernen christlichen Kunst zeigt sich ein analoges, wiewohl umgekehrtes Verhältniß. Sobald die alten überlieferten Formen einer straffen und kalten Ruhe in den Gemälden der Byzantiner, der ältesten italienischen und deutschen Schule der fortschreitenden Kunst nicht mehr genügen, zeigt sich Leben und Naturwahrheit, Charakteristik zuerst in den Zügen des Angesichts, während die übrigen Theile des menschlichen Körpers noch lange in alterthümlicher Ungelenkigkeit verblieben.

Wie an den Aegineten die Köpfe mit dem Körper in Widerspruch standen, so contraſtirten nun auch die menſchlichen Figuren noch auffallender mit der Minervenſtatue des weſtlichen Giebelfeldes. Der Contraſt iſt hier von bedeutſamer Wirkung, wie wir bemerkten, aber auch ohnedies würden die Künſtler noch nicht gewagt haben, die Form dieſer Göttin zu ändern. Das Auge des andächtigen Beſchauers wollte auch von dieſer Stelle die Göttin als ein unveränderliches Weſen, genau in derſelben Geſtalt ſehen, in welcher man ihr, als der Tempelbewohnenden, Verehrung zu zollen gewohnt war. Und ſo wurde hier in Marmor nur ein altes Holzbild, das man mit wirklichen Stoffen bekleidet hatte, eine Holzpuppe rein wiederholt, und ihre Stellung iſt mehr nur eine ſymboliſch andeutende, als die Nachahmung einer wirklichen Bewegung.

Nahe verwandt mit dieſem äginetiſchen Bilde iſt der Tronk einer Pallas aus der Villa Albani (M. u. Oeſt. IX, 34.), gewiß eins der älteſten Werke altgriechiſcher Kunſt, welche ſich erhalten haben. Die Augen ſind länglich platt und aufwärtsgezogen, ebenſo der Mund und das Kinn hier kleinlich, und die Aehnlichkeit mit der Phyſiognomie ägyptiſcher Statuen noch auffallend genug. Schlangen ſind um den Leib gegürtet. (Vgl. Winckelmann W. V. S. 219. Abgebildet in: Mon. ined. I. 18. Nr. 17.)

Jene alterthümliche Gewandung aber zeigt ſich noch deutlicher an einem Minervenbilde in Dresden, der treuen Nachbildung eines Schnitzbildes in Marmor, welches mit dem panathenäiſchen Peplos bekleidet iſt. Die Wendung der Füße entſpricht der äginetiſchen Statue, doch iſt die Dresdner ſichtbarer als ausſchreitend, als Pallas Promachos, gedacht. Hartanliegend ſind die häufigen, kleinlichen Falten des Gewandes mit der größten Genauigkeit gebildet, und der über den Chiton geworfene Peplos ſtellt auf's Treueſte ein Gewand dar, das mit Rolleiſen künſtlich gefältelt wurde. In der Mitte aber läuft, wie an ägyptiſchen Statuen, ein breiter Streifen (latus clavus) nieder, hier mit kleinen Bildern einer Gigantomachie, wie dort mit Hieroglyphen geſchmückt. (Abgebildet in Becker's Auguſteum I, 9. 10. M. u. Oeſt. X, 36.) Dieſe kleineren

Darſtellungen ſind nun abſichtlich in freierem Style gehalten. Sie verhalten ſich zur ganzen Statue wie jene äginetiſchen Statuen zur Minerva in der Mitte des Giebelfeldes.

Wenn nun bei den bisher angeführten Bildern die Stellung vollkommen ruhig, oder die allenfallſige Bewegung mehr nur ſymboliſch angedeutet, als wirklich, im künſtleriſchen Sinn, dargeſtellt war, ſo finden ſich andere Bilder, und zwar von Göttern, von Tempelgöttern, in lebhafterer, ja manchmal in der heftigſten Bewegung. — Dem Anſcheine nach unvereinbare Widerſprüche gehen überhaupt durch dieſe ganze Epoche, und auch auf dem Felde der Kunſt ruft Ein Extrem das entgegengeſetzte hervor. Das Bemühen, die Götterbilder als belebte darzuſtellen, als wirklich anweſende, als erſcheinende Götter, ſucht das Leben in raſchbewegter, excentriſcher Stellung. Wir kennen dieſe Bilder beſonders aus Münzen, welche offenbar alte berühmte Tempelidole mit gewiſſenhafter Treue nachbildeten. Die Gewandung bleibt ſteif gefältelt, aber die Geſtalt ſelbſt ſchreitet weit aus, gewöhnlich wie zum heftigſten Kampfe. Heftig iſt die Bewegung, aber nicht frei. So auf Münzen von Poſidonia, ebenſo auf Vaſenbildern.

Von Statuen dieſer Art beſitzen wir noch unter den Alterthümern von Herculanum ein Minervenbild, vergoldet und bemalt (Chiton und Peplos mit der ängſtlichſten Sorgfalt künſtlich gefältelt), die Schritte weitgeöffnet, den linken Arm mit der Aegis vorgeſtreckt, wie zum Schütteln der Sturmwolke, der rechte zum Lanzenwurfe gehoben. (Millingen Uned. Mon. I. pl. 7. M. u. Oeſt. X, 37.) Uebrigens gehört dieſes Bild nur als ſpätere Nachahmung des alten Styls in dieſe Epoche, denn die Bildung des Kopfes verräth eine ganz andere Zeit. Bis in die ſpäteſten Epochen nämlich wurden, theils aus religiöſer Anhänglichkeit an altverehrte Götterbilder, theils wohl veranlaßt durch den eigenthümlichen Kunſtgeſchmack einzelner Freunde und Beſchützer der Kunſt, alterthümliche Bilder wiederholt und copirt oder nachgeahmt; namentlich die der römiſchen Kaiſer, beſonders unter Hadrian, als es eine Reſtauration der alten Kunſt und des alten Glaubens galt. Ein

ähnliches Bild ist die Diana aus Herculanum, gleichfalls in bewegter Handlung, merkwürdig auch deshalb, weil die Bemalung sich fast ganz erhalten hat. (M. u. Oest. X, 38. Raoul Roch. T. VII.)

Zwischen all diesen bisher genannten Götterstatuen bilden dann diejenigen gewissermaßen die Mitte, welche zwar, wie jene ältesten Marmorbilder, durchaus einen ruhigen Stand behaupten, aber bei welchen diese Ruhe weniger mehr die des Bildes als eines bloßen Bildes ist, sondern die wirkliche Ruhe des dargestellten Gegenstandes im Gegensatze der Bewegung; bedeutend die feste, ruhige Haltung eines auf sich selbst ruhenden Gottes, wenn er nicht in äußerer Thätigkeit begriffen ist.

Zu dieser Klasse gehört wohl der früher beschriebene delische Apollo, die sogenannte Muse des Ageladas und besonders der Apollo des Kanachus, dessen Nachbild auf Münzen von Milet und in einer Marmorstatue des britischen Museums erhalten ist. (M. u. Oest. IV, 19. 20. 23.) Die letztgenannte Statue giebt uns unbekleidet auch den deutlichsten Begriff, wie die großen Künstler dieser Epoche an Götterbildern den menschlichen Organismus behandeln. Die Proportionen sind kurz und gedrungen, die Muskeln einfach, aber zum Theil übermäßig hervorgehoben, ebenso Schaam und Gelenke, alle Umrisse hart. Ein Apollokopf aus Marmor im britischen Museum ähnelt sehr den Köpfen der Aegineten. (Specim. of ancient sculptures pl. V. M. u. Oest. IV, 22.) Andere Köpfe des Apoll in anderen Cabinetten zeigen dieselben Züge. Besonders charakteristisch ist das Haar, welches auf dem Scheitel flach gestrichen ist, in vielen feinen Linien nebeneinander, über der Stirn aber und bis an die Ohren in viele kleine Locken gekünstelt, dann in zwei Flechten um den Hinterkopf gelegt und in einen Knoten geschlungen; zwei geringelte Locken fallen hinter den Ohren bis auf die Brust herab. (Welcker, Zeitschr. S. 163.)

Reliefs.

Noch eine Reihe von Reliefs ist besonders anzuführen. — Die Proportionen blieben in diesen in der Regel gedrungen; die

Muskeln der unbekleideten Figuren ſind voll und eckig, die Gewänder der bekleideten wieder ſteif gefältelt und dann auf's Fleißigſte ausgeführt. Die Bewegung iſt weder aufgehoben noch excentriſch, ſondern ſtreng geregelt conventionell und geziert. Die Figuren gehen auf den Fußſpitzen wie ſchwebend, und mit einer Grazie, die wir affectirt finden würden, bewegen ſich die Hände, werden Waffen, Scepter und andre Attribute getragen, und hier, wie bei dem Aufnehmen des Gewandes oder eines Schleiers an weiblichen Figuren, kehrt immer dieſelbe Haltung der Finger wieder, indem der erſte Finger auf dem Daumen ruht. Es war dieſes die Geberde der Adoration. (Primore digito in erectum pollicem residente. Apul. Met. 4. p. 90.) Man ſieht, die geheiligten Gebräuche des Cultus, des Tempeldienſtes, die feſtlichen Gewänder, der zierliche und ſchwebende Tanzſchritt und die adorative Geberde wurde auf die Götter ſelbſt übergetragen, welche von den Sterblichen verehrt und gefeiert wurden.

Von den zahlreichen Reliefs dieſer Art genüge es, einige der bedeutendſten und bekannteſten anzuführen:

Apollo als Citharöde einen Päan ſingend, hinter ihm Diana und Latona. (Vgl. M. u. Oeſt. XIII, 46.) Man bemerke hier beſonders, wie jene, Diana, die Fackel, dieſe, Latona, das Gewand faßt. Apollo als Citharöde empfängt von der Nike die Libation: beide im Louvre. (M. u. Oeſt. XIII, 47.) Die Formen ſind hier ſchlank, die Stellung der Nike affectirt, aber leicht. Den Krug, welchen Nike emporhält und zum Guß in die Schaale ſenkt, hält die Göttin mit derſelben Haltung der Finger, wie bei der Geberde der Adoration.

Apollon und Hercules um den Dreifuß kämpfend — Hercules hatte den Dreifuß des Apollon geraubt, weil Pythia auf ſeine Fragen nicht antworten wollte; wie im Tanzſchritt ſchwebend, bewegen ſich die Götter, auch wenn ſie kämpfend oder doch ſtreitend ſind — und die neue Conſecration dieſes heiligen Geräthes an dem berühmten dreiſeitigen Candelaberfuß in Dresden (Augusteum I, 5 — 7), ein Lieblingsgegenſtand der älteren Kunſt. (Vgl. M. u. Oeſt. Nr. 41; vollſtändig Gal. M. t. XVI.)

Ein dreiſeitiger Altar der zwölf Götter aus der Villa Borgheſe, nun im Louvre. (Clarac Musée de sculpt. pl. CLXXIII sq. M. u. Oeſt. XIII, 43.) Auf der einen Seite im oberen Felde Jupiter und Juno, Neptun und Ceres, die Fingerbewegung der Göttin; im unteren Felde die drei Grazien, zum Tanz die Hände gefaßt. (Nr. 44.) Auf der zweiten Seite Mars und Venus, Mercur und Veſta, und unter ihnen die drei Parzen mit Sceptern. (Nr. 45.) — Auf der dritten Apollo (die Finger ſind falſch reſtaurirt), Diana, Vulcan und Minerva, und im unteren Felde die drei Horen mit Früchten und Blumen. Vielleicht beſitzen wir in dieſem Werke, wie Müller vermuthet, eine Nachbildung des *βωμὸς δώδεκα θεῶν*, von den Piſiſtraten um Ol. 64 errichtet.

Ein ähnlicher Dodekatheos befindet ſich an einem Puteal — runde Brunneneinfaſſung, *περιστόμιον* — im Capitoliniſchen Muſeum. (Winckelm. Mon. ined. Nr. 5. Mus. Capitol. IV, 22.)

Höchſt merkwürdig iſt das Basrelief eines Puteals von Korinth, die Verſöhnung des Hercules vorſtellend. (M. u. O. XI, 42.) Apollon als verſöhnter Gott mit der Lyra kommt mit der Diana und der Mutter Latona, welchen als Vermittler Mercur und die Grazien folgen, dem Hercules entgegen, welchem ſeine treue Beſchirmerin, Pallas, mit abgelegtem Helme, den ſie in der Hand trägt, und mit geſenktem Speer, als Verkünderin des Friedens, vorausgeht. (Dodwell alcuni bassiril. della Grec. tav. II. III. IV. M. u. O. Nr. 42.) *)

Den Charakter, welcher allen bisher genannten Werken, bei all' ihrer Verſchiedenheit im Einzelnen, inſofern gemeinſam iſt, als **als er ſie weſentlich von den Werken der ſpäteren Kunſt unterſcheidet**

*) Neuerdings iſt unſere Kenntniß dieſer älteſten Kunſtdenkmale ſehr bereichert worden, namentlich durch altattiſche und lyciſche Marmorwerke. Vgl. hierüber die von Welcker beſorgte Ausgabe von O. Müller's Archäologie S. 70 ff. und 76, Schöll's Archäologiſche Mittheilungen aus Griechenland S. 30 ff. und Welcker's Alte Denkmäler Th. I. S. 399 ff.

A. d. H.

bezeichnet man gewöhnlich als den altgriechischen Styl, früher mißbräuchlich als den etruriſchen. Da er indeſſen vorzugsweiſe durch religiöſe Forderungen bedingt war und in Berückſichtigung derſelben noch in einzelnen ſpäteren Werken abſichtlich feſtgehalten wird, nannte man ihn auch den hieratiſchen Styl. Minder richtig bezeichnet ihn Hirt als den conventionellen, eine Bezeichnung, welche das religiöſe Moment ausſchließt. Auch archäiſtiſch, welches nun der gangbare Ausdruck geworden iſt, dürften nur die Werke zu nennen ſein, von welchen es ausgemacht iſt, daß ſie in ſpäteren Zeiten ausgebildet wurden, aber abſichtlich in der Weiſe der älteren Kunſt. Auch Thierſch's Benennung des heiligen Styls möchte ich wenigſtens nicht als techniſchen Ausdruck empfehlen. Beſſer wäre er als der hieratiſche oder Tempel- und Cultusſtyl zu bezeichnen. — Allein die Griechen ſelbſt ſprechen nicht blos immer von Einem alterthümlichen Style, und auch wir haben oben einen eigenthümlichen äginetiſchen Styl zu charakteriſiren verſucht. — Die übrigens von uns angeführten Werke zeigten mehr oder weniger, z. B. in der Bildung des Angeſichts, der Haare, der Gewandung große Uebereinſtimmung mit den äginetiſchen Werken; von Dem aber, worin ſie ſich unterſcheiden, iſt es ſchwer abzuurtheilen, ob es einer beſondern Schule zuzuſchreiben iſt, oder, wie bei ganz bekleideten Figuren und bei Götterbildungen, nur dem darzuſtellenden Gegenſtand, welcher vielleicht eine äginetiſche Behandlung des Nackten und eine naturgemäßere Bewegung nicht geſtattete. Pauſanias nennt beſtimmt einen äginetiſchen Styl, *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος* (VIII, 53, 5. vgl. II, 30, 1.), *ἐργασία Αἰγιναία* (X, 36, 3). In einer Stelle aber wird auch ein attiſcher Styl angeführt, *ἐργασία Ἀττική* (X, 37, 6.), *ἐργαστήριον Ἀττικόν* (V, 25, 7.), und dieſer, als identiſch mit der Schule der Dädaliden, ebenſo beſtimmt dem äginetiſchen entgegengeſetzt (V, 25, 13.); — beide aber wieder an anderen Stellen unterſchieden von dem ägyptiſchen (VII, 5, 3.; vgl. I, 42, 5.) Strabo hingegen ſcheint nur Einen altgriechiſchen Styl zu kennen, findet dieſen aber den tyrrheniſchen Werken und den ägyptiſchen Tempelſculpturen ähnlich. (Strabo

XVII, ed. St. p. 446.) — Die Römer wiſſen nichts von einem äginetiſchen Styl, und den Quintilian erinnert alterthümliche Härte immer an die tuskaniſchen Werke. — Bei Heſychius endlich finden wir äginetiſche Werke als gleichbedeutend mit denen der älteſten Künſte angeführt. (*Αἰγινητιακὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* I. p. 137.) Das Wichtigſte für uns wäre es, den Unterſchied des äginetiſchen und altattiſchen Styls zu wiſſen. Aber Pauſanias giebt keine Merkmale an. Um jedoch ſeine allgemeinen Bemerkungen mit der Notiz des Heſychius und Strabo vereinbar zu finden, dürfen wir nicht vergeſſen, daß wir in den noch erhaltenen Aegineten nur die letzte und höchſte Blüthe der äginetiſchen Schule beſitzen. Inwiefern nun die früheren Werke, ſei's zu ihrem Vortheil, ſei's zu ihrem Nachtheil, ſich von denen der attiſchen Schule unterſchieden, wer mag dies beſtimmen? — Da aber die äginetiſche Schule durch den frühzeitigen Untergang ihres Vaterlandes niemals, wie die übrigen Kunſtſchulen Griechenlands, beſonders die attiſche, über die Stufe hinauskam, wo einer höheren Vollendung noch immer alterthümliche Starrheit anhaftete, der Punkt alſo, auf dem wir die äginetiſche Kunſt kennen, auch für die Alten ihr letzter war und ein fixer blieb; ſo wurde, wie ich die Sache erkläre, die äginetiſche Schule ſpäter für alle Kunſtfreunde, die nicht gerade bei einzelnen Werken in's Einzelne eingingen, im Allgemeinen gleichſam die Repräſentantin der alten, der alterthümlichen Kunſt. Es konnte dies um ſo leichter geſchehen, da die feineren Eigenthümlichkeiten irgend einer beſonderen Schule in den älteren Epochen nur in Abweichungen von dem Einen Typus beſtehen konnten, welcher allen Schulen gemein und durch Prieſterſatzungen, religiöſen Glauben und Gewohnheit geheiligt war. Wahrſcheinlich beſtand der Unterſchied der altattiſchen und der äginetiſchen Schule darin, daß dieſe, dem doriſchen Stammcharakter gemäß, welcher die Enthüllung des menſchlichen Körpers begünſtigte, frühzeitig lebendige Naturnachahmung mit den Forderungen der ſtrengen Satzung zu vereinen ſtrebte, während jene, die attiſche, jenen Widerſpruch von ſich fern hält, die althergebrachte Weiſe treulich wie in der Bildung des

Angesichts, so auch in den Formen des Körpers zu bewahren suchte, also selbst schon in den schroffen Gestalten des alten Styls wenigstens die Harmonie bewahrte, und ein in sich selbst übereinstimmendes und durch Zierlichkeit ein auch dem Anblicke erfreuliches Werk hinzustellen suchte.

III. Kunstschulen.

1. Kretensische Schule.

Eine der ältesten Kunstschulen blühte auf der mythenreichen, als die Geburtsstätte des Zeus gefeierten Kreta. Schon die Sagen der Kureten und Daktylen deuten auf uralte Innungen von Metallarbeitern hin, und was von Dädalus' Verkehr mit dem Könige Minos, von den Einrichtungen und Unternehmungen dieses Königs erzählt und gefabelt wurde, knüpft den kretensischen Kunstbetrieb einestheils an die attische Schule, und anderntheils an Aegypten. Zu den ältesten Künstlern auf Kreta, jedoch in eine nicht näher zu bestimmende Zeit, gehören, wie schon ihre symbolischen Namen lehren, Chersiphron aus Gnossus, welcher mit seinem Sohne Metagenes den ersten Dianentempel zu Ephesus erbaute (Strabo XIV. p. 640. C), und Cheirosophos, von welchem Pausanias (VIII, 53, 3.), ohne seine Zeit angeben zu können, zu Tegea einen vergoldeten Apollon sah. Aus dem Umstande, daß neben diesem Apollon die Statue des Künstlers selbst stand, schließt Böckh (Corp. inscr. I, 19.) mit Unrecht auf eine spätere Zeit des Cheirosophos; denn schon das verschiedene Material dieser zweiten Statue — sie war aus Marmor — macht es zweifelhaft, daß sie von Cheirosophos selbst gefertigt war. — Zuverlässigere Nachrichten haben wir aber erst von Dipönus und Scyllis, zweien Künstlern, welche immer nur gemeinschaftlich genannt werden und wahrscheinlich als Brüder zu betrachten sind. Die Zeit ihrer Thätigkeit wird von Plinius (36, 4. p. 724. ed. H.) noch vor den

gierungsantritt des Crösus, welcher Ol. 53, 2 den Thron bestieg, hinaufgerückt, und darum die 50. Olympiade angesetzt. Groß war der Ruhm dieser Künstler durch vielartige Kunstthätigkeit, durch ihre weitverbreiteten Werke und die große Zahl bedeutender Künstler, welche aus ihrer Schule hervorgegangen sind. Sie hatten sich nach Sicyon begeben, aber hier über Unrecht sich beschwerend, wahrscheinlich vom Handwerksneide der eingeborenen Künstler verfolgt, ließen sie die Götterbilder, welche sie begonnen hatten, unvollendet, und begaben sich zu den Aetoliern. Alsbald erfolgte in Sicyon Unfruchtbarkeit und Hungersnoth, und das allgemeine Elend wendete sich nicht eher, bis Dipönus und Scyllis, einem Ausspruche des pythischen Apollo zufolge, zurückgerufen waren und für reichen Lohn und große Zugeständnisse die angefangenen Statuen vollendeten. Es waren dies Bilder des Apollo, der Diana, des Hercules und der Minerva. Ambracia, Argos und Cleonä waren angefüllt mit den Werken des Dipönus und Scyllis, und in der Bearbeitung des Marmors hatten sie zuerst sich mit Ruhm hervorgethan. (Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis. Plin.) Aus Ebenholz aber stand eine Gruppe von ihrer Hand zu Argos, Kastor und Pollux zu Pferde, dann ihre Kinder Anaxis und Muasinus, und ihre Mütter Hilaeira und Phöbe. An den Pferden waren einige Theile aus Elfenbein. (Paus. II, 22, 6.) Außerdem erwähnt Pausanias (II, 15, 1) noch ein Bild der Minerva zu Cleonä, und Clemens aus Alexandrien (Protrept. p. 42, 15) ihren tirynthischen Hercules und die Diana Munychia, zu Sicyon geweiht. Von ihren zahlreichen Schülern sind zu nennen der Rheginer Learchus, die Lacedämonier Doryclidas mit seinem Bruder Medon, Pontus, Theocles, und endlich Tectäus und Angelion, die Lehrer des Aegineten Kallon. (Vgl. Sillig S. 195.)

2. Schule auf Chios.

In sehr alter Zeit schon wurde die Sculptur im engeren Sinn des Wortes, d. i. die Bildung in Marmor, auch auf der Insel

Chios geübt. Plinius macht uns mit einer Künstlerfamilie bekannt, in welcher die Kunst, in Marmor zu bilden, erblich war. An ihrer Spitze steht Malas und dessen Sohn Micciades. Der Name des Enkels aber schwankt. Statt des gewöhnlichen Anthermus, dessen Name allerdings kaum griechisch zu sein scheint, schlug Sillig Archeunus oder Archinus vor. Hohen Ruhm erlangten aber erst die Urenkel des Malas, Bupalus und Athenis. Sie waren Zeitgenossen des Jambographen Hipponax und werden sonach von Plinius mit Recht in die 60. Olympiade gesetzt. Von diesem Dichter, welcher von auffallend häßlicher Gesichtsbildung war, verfertigten die beiden Künstler ein Zerrbild und gaben ihn so dem Muthwillen der Lachlustigen Preis; — die erste und vielleicht letzte persönliche Karikatur der griechischen Kunst. Dafür verfolgte sie der gereizte Dichter in seinen geharnischten Jamben mit so vernichtender Heftigkeit, daß sie, nach einer jedoch selbst von Plinius verworfenen Sage, sich durch einen Strick ihr Leben nahmen. Eine Menge Bilder von ihrer Hand sah man auf den benachbarten Inseln, und sie hatten denselben in patriotischem Künstlerstolze die Inschrift beigegeben, daß Chios nicht blos nach seinen Reben, sondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus zu schätzen sei: non vitibus tantum censeri Chium, sed et operibus Anthermi filiorum. (Plin. 36, 4. p. 724. ed. H.) Zahlreiche Werke ihrer Hand wurden später zu Rom gesehen im Giebelfelde des palatinischen Apollo, und fast in allen Gebäuden, welche Augustus aufgeführt hatte. Als eine Art von Kunstwunder oder Kunstcuriosität galt ihre Diana zu Jasus in Karien oder, wie Sillig lesen will (S. 50), zu Lasus auf Kreta, in deren Angesichte man, wenn man den Tempel betrat, Trauer, und zurückgekehrt Heiterkeit zu lesen glaubte, eine Künstlersage, welche richtig verstanden, nach den Untersuchungen, die ich in meinem vaticanischen Apollo über den Ausdruck der griechischen Künstler führte, durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat. — Von Bupalus allein, welcher auch Architekt war, führt Pausanias (IV, 30, 4) noch das Bild der Tyche an, welches er für die Smyrnäer gefertigt hatte. Es

war die erste Statue dieser Göttin, welche auf dem Haupte den Polos und in der einen Hand das Horn der Amalthea trug. Ebendaselbst sah man von ihm im Heiligthume der Nemesis die Grazien aus Gold, und dieselben Göttinnen zu Pergamus, im Thalamos des Attalus, beide Mal noch in der alten züchtigen Weise ganz bekleidet. (Paus. IX, 35, 2.)

Noch ist unter den Chiern ein Künstler zu nennen, der sich durch eine höchst wichtige technische Erfindung hervorthat: Glaucus, welcher die Kunst erfand, das Eisen zu löthen: *ὃς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρε.* (Herod. 1, 25.) Nur Stephanus von Byzanz nennt ihn einen Samier. Sein berühmtestes Werk war ein großer silberner Krater, auf einem eisernen Untersatz (*ὑποκρητηρίδιον σιδήρεον κολλητόν*, Herod. *ὑπόθημα* Paus.), welchen Alyattes II. von Lydien nach Delphi schenkte. Doch war, wie es scheint, blos der Untersatz von Glaucus. Pausanias (X, 16, 1. 2.) hat ihn ausführlich beschrieben, und dieses Werk wurde im Alterthume so sehr bewundert, daß *Γλαύκου τέχνη* sprüchwörtlich ward. Was die Zeit dieses Künstlers betrifft, so wird er von Einigen in Ol. 21, 3., von Anderen in Ol. 25, 4 gesetzt. (Vgl. Sillig s. v. S. 219.)

3. Samische Schule.

Die wichtigste, für die Gestaltung der griechischen Kunst erfolgreichste Erfindung, die des Erzgusses, ging von einer Künstlerfamilie der Insel Samos aus. Früh erreichte Samos eine hohe Stufe der Macht und des Reichthums. Jahrhunderte lang vor dem peloponnesischen Kriege hatten nach Thucydides' Zeugnisse (1, 13) Samier die ersten Dreiruderer erbaut; ihre Flotten beherrschten das mittelländische Meer, und schon Ol. 37 waren ihre Kauffahrer bis nach Tarteſſus vorgedrungen, und hatten mit Aegypten, Asien und Kreta einen thätigen Verkehr angeknüpft. Ein Theil des gewonnenen Reichthums wurde auch hier darauf verwendet, ein Nationalheiligthum zu gründen, den Tempel der Juno, das größte Tempelgebäude,

welches der vielgewanderte Herodot gesehen, und noch bis in die spätesten Zeiten ein Sammelplatz von Kunstwerken aller Art war.

Wie fast überall, so war auch hier die Plastik mit der Architektur auf's Engste verknüpft, und die Entwickelung einer Bildnerschule fällt mit der Geschichte des Nationaltempels in Eins zusammen. Aber leider sind die Berichte der Alten über die bedeutendste Künstlerfamilie von Samos so verworren und unter sich widersprechend, daß es höchst schwer ist, ihnen ein sicheres Resultat abzugewinnen. Das Wahrscheinlichste ist Folgendes: Zwei Künstler, Rhöcus und Theodorus, haben den Erzguß erfunden; aber während Diogenes Laertius (II. §. 103) den Theodorus als Sohn des Rhöeus anführt, und Diodor (I. 98) dem Theodorus noch einen Bruder Telekles giebt, und Beide Söhne des Rhöcus nennt, wird Theodorus bei Herodot (3, 41) und Pausanias (VIII, 14, 5. X, 38, 3) zum Sohne des Telekles. Gleiche Widersprüche walten ob in Absicht der Zeitbestimmung. Nach Plinius (35, 12, 5, 45) fällt die Erfindung des Erzgusses lange Zeit vor die Vertreibung der Baechiaden aus Korinth, also vor Ol. 29, 2, und dennoch soll Theodorus nach Herodot und Pausanias dem Polykrates, der Ol. 64, 3 gestorben ist, einen Ring, und dem Crösus einen Mischkrug verfertigt haben. Die Zeitangabe des Plinius muß man als einen Irrthum fallen lassen, und die übrigen Schwierigkeiten heben sich durch folgende Bestimmungen zur Genüge.

Stammvater der samischen Kunstschule war Rhöcus, der Sohn des Phileas. Er ist Architekt und erbaut den großen Junotempel zu Samos (Herod. 3, 60), und mit Smilis und Theodorus ein Labyrinth auf Lemnos. (Plin. 36, 13. p. 740 nach Heyne's Emendation.) Als Bildner erfindet er nun mit demselben Theodorus, seinem Sohne, die Kunst, das Erz zu gießen. (*Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι* etc. Paus. VIII, 14, 5. X, 38, 3.) Noch Pausanias sah ein Bild der Nacht von seiner Hand im Dianentempel zu Ephesus. Von dem, was folgen wird, zurückgehend, dürfen wir wohl für Rhöeus die 35. Olympiade ansetzen. Rhöeus hatte zwei Söhne, Theodorus und Telekles. Theodorus hat mit seinem

Vater den Erzguß erfunden, und mit seinem Bruder, Telekles, die vielbesprochene Statue eines pythischen Apollo verfertigt, und zwar getrennt, er die Hälfte zu Ephesus, Telekles die andere zu Samos. (Diod. Sic. I. 98. Athenagoras legat. pro Christian. p. 293. A.) Als Architekt unterstützt er seinen Vater bei der Erbauung des Labyrinthes auf Lemnos, erbaut selbst die *Σκιάς* in Lacedämon (Paus. III, 12, 8) und ist endlich den Architekten des Dianentempels zu Ephesus mit seinem Rathe behülflich, indem er vorschlägt, des feuchten Grundes wegen, Kohlen in das Fundament zu legen. Diese Theilnahme am Bau des ephesischen Tempels steht hauptsächlich der Annahme einer früheren Zeit, als wir angegeben haben, entgegen, und wenn Sillig, um Plinius' Angabe zu stützen, die Worte aus Platon's Jon (ed. Bipont. IV. p. 184) anführt, wo Theodorus neben einem Dädalus und Epeios genannt wird, so erinnere ich dagegen, daß ihm diese Stelle gewiß nur als dem ersten Erfinder einer Kunst eingeräumt ward, deren Werke alle anderen an Zahl und Mannigfaltigkeit übertrafen.

Von diesem Theodorus aber, den wir den Aelteren nennen, ist ein zweiter Künstler dieses Namens aus derselben Familie zu unterscheiden, Theodorus II., der Sohn des Telekles. Dieser nun, der sich, wie es scheint, vorzüglich mit der Bearbeitung der edlen Metalle befaßte, verfertigte den berühmten Ring des Polykrates, sei's nun, daß er ihn nur kunstreich faßte, oder zugleich den Stein schnitt, auf dem nach Einigen das Bild einer Leier gegraben war. Von diesem Theodorus dem Jüngeren war denn auch der silberne Mischkrug, welchen Crösus, der (nach Voemel, exercitatio de aetate Solonis et Croesi, 1832.) von Ol. 53, 2 bis Ol. 56, 2. regierte, nach Delphi schickte. Es hielt dieser Mischkrug nicht weniger als sechshundert Amphoren. Herodot (1, 51) fand die Kunst, mit welcher er ausgearbeitet war, nicht gewöhnlich: *οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι*, während Pausanias von einer Statue des Rhöcus noch bemerkt: *ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην*. Doch ist bei Letzterem auch die Rohheit und die Unbeholfenheit einer kaum erfundenen Technik zu beachten, und

Nichts zwingt uns, den Zeitraum zwiſchen Rhöcus und dem letzteren Theodorus nach Thierſch's Vorgang durch Beihülfe eines dritten Theodorus und zweiten Telekles auszufüllen.

Noch muß ich, ehe wir die ſamiſche Werkſtätte verlaſſen, eines merkwürdigen Erzbildes gedenken, in welchem, nach Plinius' Bericht (34, 19. p. 657) der Samier Theodorus ſich ſelbſt abgebildet hatte. In der Rechten hielt dieſe Statue eine Feile, in der Linken eine Quadriga, von den Flügeln einer Mücke gedeckt. Dieſe Feinheit einer mit ſich ſelbſt ſpielenden und wetteifernden Technik ſtimmt recht gut zu einem Künſtler in edlem Metall, die Feile in der Rechten aber iſt Symbol eines techniſchen Verdienſtes. Sie war vielleicht ein Ciſelirinſtrument, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich in dieſem Werke eine Statue erkenne, welche der jüngere Theodor dem Aelteren, ſeinem Oheim, als dem Erfinder des Erzguſſes ſetzte.

4. Aeginetiſche Schule.

Von Doriern beſetzt, war auch Aegina, eine unſcheinbare Inſel, ſchon in der älteſten Epoche der bildenden Kunſt ein leuchtender Glanzpunkt. Von Natur war es, bei geringem Flächenraum, ein ſchroffes Felſenland, rings von Klippen beſchützt, als *νήσων τῶν Ἑλληνίδων ἀπορωτάτη* wird ſie von Pauſanias (II, 29, 5) bezeichnet, *πέτραι τε γὰρ ὄφαλοι περὶ πᾶσαν, καὶ χοιράδες ἀνεστήκασι.* — Aber Pindar ſingt von ihr begeiſtert als von dem Lande,

„Wo vereint thronend dem gaſtlichen Zeus
Themis, die rettungbringende,
Ehr' empfängt vor jeglichem Volk. —
— — — Es ward nach der Ewigen Rath dies wogenbezähmende Eiland
Fremdlingen jeglicher Heimath aufgeſtellt,
Gleich der erhabenen Säul';
Und die Zukunft möge nie
Müde ſein alſo zu thun."

(Ol. VIII, 21 ff.)

Ein weit ausgebreiteter Handel, durch eine meerbeherrſchende Flotte geſchützt, nährte hier in den Tagen des Glanzes eine thätige

Bevölkerung von 470,000 Menſchen. Zahlreiche Sieger verherrlichten den Namen ihres Vaterlandes in den heiligen Spielen zu Olympia, zu Nemea und auf dem Iſthmus zu Korinth. Unter den Siegesgeſängen Pindar's ſind von den olympiſchen und pythiſchen Oden zwei, von den elf nemeiſchen ſieben und unter den ſieben iſthmiſchen drei zum Lobe von Aegineten gedichtet. (Ol. 8. Pyth. 8. Nem. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Isthm. 4. 6. 7.)

Größeren Ruhm aber erwarben ſich die Aegineten in dem ewig denkwürdigen Kriege gegen die Perſer. Mit dreißig Schiffen waren ſie zu der bei Salamis verſammelten Flotte geſtoßen, und ihrer Tapferkeit, nächſt der der Athener, verdankte Griechenland ſeine Befreiung vom Joche der Barbaren. *Ἐν δὲ τῇ ναυμαχίῃ ταύτῃ ἤκουσαν Ἑλλήνων ἄριστα Αἰγινῆται· ἐπὶ δὲ Ἀθηναῖοι.* (Herod. VIII, 93.) An demſelben glorreichen Tage war der höhere, göttliche Beiſtand durch die alten Bilder der Aeakiden verbürgt worden, welche man aus eben dieſem Aegina nach der griechiſchen Flotte brachte.

Frühzeitig hatte die Kunſt auf dieſer Felſeninſel einen heimiſchen Herd gefunden. Smilis von Aegina war es, welcher ſchon vor der Ankunft der Dorier den Samiern ihr heiliges Junobild gefertigt. Die Kunſt des Erzguſſes wurde auf Aegina vollendet, und noch in ſpäterer Zeit behauptete die äginetiſche Erzmiſchung nebſt der von Delos den erſten Rang. Auf Aegina war es auch, wo unter dem argiviſchen Könige Pheidon ſchon um die achte Olympiade zuerſt das alte Stabgeld mit geprägter Münze vertauſcht ward. Aber nicht blos von ihrer mechaniſchen und materiellen Seite wurde die Kunſt in Aegina gefördert. Die Alten ſprechen von einem beſondern äginetiſchen Style, welcher immer dem alterthümlichen beigezählt, aber bald dem attiſchen, bald dem ägyptiſchen entgegengeſetzt wird, und die noch vorhandenen Reſte gewähren uns die Anſchauung einer höchſt eigenthümlichen und, innerhalb gewiſſer Schranken, ſo hochvollendeten Kunſt, daß wir kaum das Schickſal bedauern können, welches der äginetiſchen Schule die letzte Weihe der griechiſchen Freiheit und Anmuth verſagte. Denn ſchon im Beginn des peloponneſiſchen Krieges (Ol. 80) wurde

Aegina von den Athenienſern erobert, und die alte Blüthe der Kunſt und des Wohlſtandes war für immer dahin, auch als die vertriebenen Einwohner nach beendigtem Kriege wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt waren.

Die Reihe der namhaften ägineticſchen Künſtler beginnt, wenn wir den vorhin ſchon gedachten Smilis umgehen, mit dem Erzgießer Kallon, der nicht mit einem ſpäteren Künſtler dieſes Namens, mit Kallon dem Eleer, zu verwechſeln iſt. Er war Schüler des Tectäus und Angelion, und ſchließt ſich durch die Lehrer dieſer Künſtler, durch Dipönus und Scyllis, den Dädaliden an. (Paus. II, 32, 4.) Nach Müller's, Thierſch's und Sillig's Unterſuchungen und der glücklichen Ausgleichung zweier Stellen im Pauſanias (IV, 13, 5 und III, 18, 5) iſt es als gewiß zu betrachten, daß ſeine Thätigkeit in den Anfang und die Mitte der ſechziger Olympiaden fällt. Von ſeiner Hand ſah Pauſanias (II, 32, 4) noch ein Schnitzbild der Athene auf der Akropolis von Korinth, und zu Amyklä einen ehernen Dreifuß, in deſſen Mitte das Bild der Proſerpina ſtand (III, 18, 5). Daß Kallon ein hochberühmter Künſtler war, erſieht man aus der bekannten Stelle des Quintilian, wo dieſer an ſeinen Werken zwar die ſchroffe Härte des Alterthümlichen rügt, aber eben dadurch den Namen Kallon den Künſtlern beigeſellt, deren Werke gleichſam die Markſteine der einzelnen Kunſtepochen bildeten. Duriora atque Tuscanicis proxima Callon atque Egesias (fecerunt): jam minus rigida Calamis etc. (Inst. orat. XII, 10.)

An Kallon zunächſt reiht ſich Synnoon, als Schüler des Ariſtokles aus Sicyon die ſicyoniſche Schule mit der ägineticſchen verknüpfend, und deſſen Sohn und Schüler Ptolichus. (Paus. VI, 9, 1.) Von der Hand des Letzteren ſah Pauſanias in Olympia die Statue des Aegineten Theognetus, der unter den Knaben den Sieg im Ringen davongetragen hatte. Sie hielt einen Fichtenzapfen und Granatapfel in der Hand, wovon Pauſanias keinen Grund anzugeben weiß und einen ägineticſchen Localmythus vermuthet. (*Ἐφ' ὅτῳ δὲ Θεόγνητος πίτυος τῆς ἡμέρου καὶ ῥοιᾶς φέρει καρπόν,*

ἐμοὶ μὲν οὐχ οἷά τε ἦν συμβαλέσθαι· τάχα δ' ἂν Αἰγινήταις τις ἐπιχώριος ἐς αὐτὰ εἴη λόγος.

Um die dreiundſiebzigſte und fünfundſiebzigſte Olympiade blühte Glaukias. Er goß die Statue des Gelon nebſt dem Viergeſpann als Weihgeſchenk für einen Sieg, den der König Ol. 73 gewonnen hatte (Müller, Aegin. p. 103), dann die Statue des Glaucus aus Caryſtus, der Ol. 75 als Fauſtkämpfer geſiegt hatte. (*Ὧ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου.* Paus. VI, 10, 1.) Das Bild war in belebter Stellung gehalten, in der Attitude eines ſogenannten Schattenkämpfers (*σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα*), d. i. eines Athleten, der mit ſchwungvollen und zugleich anmuthigen Bewegungen präludirt. Außerdem hatte Glaukias für Olympia die Bildſäule des Philon von Corcyra gegoſſen und die Statue des hochberühmten Athleten Theagenes aus Thaſos, welcher als neunjähriger Knabe das Erzbild eines Gottes aufgeladen und auf einer Schulter davongetragen hatte, ſpäter 1300 Kampfpreiſe gewann, und endlich zu Thaſos Heroenehre erlangte. (Paus. VI, 11, 2. 3.)

Ein ausgezeichneter Künſtler der äginetiſchen Schule muß der Erzgießer Anaxagoras geweſen ſein. Denn ihm wurde der ehrende Auftrag eines großen Nationaldenkmales. Er goß die koloſſale Statue eines Zeus, von den griechiſchen Völkern, welche bei Platää den Mardonius und die Meder beſiegt hatten, gemeinſchaftlich nach Olympia geweiht. Das Bild ſtand gegen Morgen gekehrt, gleichſam mit drohendem Blicke die Gegend bewachend, von wannen die Schwärme der Barbaren herangezogen waren. Auf dem Piedeſtal las man die Namen aller der Völker und Städte, welche bei Platää gefochten und zu dieſem Bilde beigeſteuert hatten. (Paus. V, 24, 1 ff.) Nach Herodot (IX, 80) war die Statue zehn Ellen hoch.

Ein zweites Jupiterbild zu Olympia von ganz anderer Bedeutung war gleichfalls aus der äginetiſchen Werkſtatt hervorgegangen. Es war wie jenes gegen Morgen gekehrt, und neben dem Gotte der Adler, in der einen Hand der Blitz, aber das Haupt mit einem Kranze von Frühlingsblumen geſchmückt. Es war der

Gott des Sommerſegens, ein Weihgeſchenk der durch Feldbau begüterten Metapontier. Der Aeginete Ariſtonous hatte es gefertigt. (Paus. V, 22, 4.)

Den höchſten Gipfel erreichte die äginetiſche Schule durch ihren größten Meiſter, Onatas. Die Haltpunkte zur Beſtimmung der Zeit, in welcher er lebte, ſind 1) in den Gemälden gegeben, mit welchen er und Polygnot den nach Ol. 72 erbauten Tempel der Minerva Area ſchmückten, und 2) in einem Weihgeſchenke zu Olympia für einen Sieg, welchen König Hiero ein Jahr vor ſeinem Tode gewonnen hatte. Hiero aber ſtarb Ol. 78, 2 (467 v. Chr.) — (Vgl. Thierſch's Epochen S. 197.) Onatas war ein Zeitgenoſſe des Ageladas und erlebte noch die jugendliche Thätigkeit des größten griechiſchen Künſtlers, des Phidias, wahrſcheinlich aber auch den Untergang ſeines Vaterlandes. (Ol. 80.) Ein glänzendes Zeugniß für die hohe Stelle, welche Onatas unter den älteren griechiſchen Bildnern einnahm, legt der kunſterfahrene Pauſanias ab: *τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.* (V, 25, 7.) Onatas, ſcheint es, hatte glücklich das Geheimniß gefunden, eine höhere Kunſtanforderung, Schönheit, Würde und Lebendigkeit mit der Strenge des alterthümlichen Tempelſtyls und ſelbſt ihrer abenteuerlichen Symbolik zu vereinigen. Daher wandten ſich die Phigalier an Onatas, als ihnen ein Orakelſpruch geboten hatte, ihr alterthümliches Bild der Ceres, das zerſtört war, wieder zu erſetzen. Onatas willfahrte ihnen, über die der Göttin wohlgefälligſte Form zumeiſt, wie man erzählte, durch ein Traumgeſicht belehrt. *Τὰ πλείω τοῦδε, ὡς λέγεται, καὶ κατὰ ὀνειράτων ὄψιν.* (Paus. VIII, 42, 4.) Zu Pergamus ſah man von Onatas einen koloſſalen Apollo aus Erz, „an Schönheit ein Wunder," wie Pauſanias ſich vernehmen läßt: *θαῦμα ἐν τοῖς μάλιστα μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ.* Unſer Begriff von der Herrlichkeit dieſer Statue wird erhöht durch ein Epigramm des Antipater Sidonius:

„Phöbus, ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas
Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild,
Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt,
Herrlich an Haupt und an Blick sei der Kronide zu schau'n.
Nicht goß Onatas das Erz dem Willen der Hera zuwider,
Und mit Eleutho fügt er es zu solchem Gebild."

(Brunck Anal. II. p. 14 Nr. 30. Thiersch Ep. S. 200. Hirt versteht hier mit gewohntem Unverstand eine Zusammengruppirung mit Ilithyia. Gesch. d. bild. K. S. 107.)

Nach Olympia hatten die Thasier einen Hercules von Onatas geweiht, sammt der Basis aus Erz. Der Gott selbst, zehn Ellen hoch, hielt in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen. Ein Distichon nannte den Künstler

Υἱὸς μέν γε Μίκωνος Ὀνατᾶς ἐξετέλεσσεν
Αὐτὸς ἐν Αἰγίνῃ δώμαται ναιετάων.

(Paus. V, 25, 7.)

Ebendaselbst sah man einen Hermes, unter dem Arme einen Widder tragend, in Chiton und Chlamys, und das Haupt mit dem Hut (nicht Helm, wie Thiersch übersetzt) bedeckt, welches Bild Onatas gemeinschaftlich mit Kalliteles gefertigt hatte. (Paus. V, 27, 5.) Außer einem Viergespann, welches Onatas für Hiero gegossen, werden nun auch noch zwei große Gruppen dieses Künstlers angeführt. Die erste war ein Weihgeschenk der Achäer nach Olympia und stellte die griechischen Heroen dar, welche, zum Zweikampf mit Hektor herausgefordert, nun die Entscheidung durch das Loos erwarteten. Ursprünglich waren es deren neun an der Zahl, auf Einer Basis, aber die Statue des Odysseus hatte Nero nach Rom entführt. Sie standen da mit Schild und Lanze, gewiß, um mit Homerischen Worten zu sprechen, *ἔγχεσιν ἐριδμένοι*. Ihnen gegenüber auf einer besonderen Basis Nestor mit dem Helme, in welchen die Loose geworfen waren. Ein Epigramm auf dem Schilde des Idomeneus nannte den Künstler:

Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα, καὶ τόδ' Ὀνατᾶ
Ἔργον, ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων.

(Paus. V, 25, 5.)

Die zweite Gruppe hatte Onatas in Gemeinschaft mit Ca-

lynthus gefertigt. Sie ſtand zu Delphi, ein Weihgeſchenk der Bewohner von Tarent aus Kriegsbeute der Peuketier. Man ſah hier Krieger zu Roß und zu Fuß, den König der Japyger Opis, der den Peuketiern zu Hülfe gekommen war, in der Lage eines im Kampfe Gefallenen, dann den Heroen Taras und den Lacedämonier Phalanthus, nicht weit von dieſem den Delphin, der ihn aus dem Schiffbruch gerettet hatte. (Paus. X, 13, 5.) Man muß ſich die Gruppe ſymmetriſch in pyramidaliſch aufſteigenden Linien geordnet denken. Die beiden äußerſten und niedrigſten Punkte waren der todte Opis und der Delphin, in der Mitte ſtanden die Reiter.

5. Sicyoniſche Schule.

Die Sagen von Prometheus, welcher in dem Menſchen ſelbſt ein lebendiges Thongebilde geſchaffen hatte, laſſen vermuthen, daß Sicyon frühzeitig der Sitz der Bildnerei in Thon, der Plaſtik im engeren Sinne des Wortes, war. Indeſſen fehlt es hiefür an näheren hiſtoriſchen Beweiſen, und erſt mit der Ankunft der kretenſiſchen Künſtler Dipönus und Scyllis beginnen nähere Nachrichten über den Kunſtbetrieb von Sicyon. Unter den eingeborenen Künſtlern war Canachus der berühmteſte; nicht zu verwechſeln mit einem ſpäteren Künſtler dieſes Namens, der gleichfalls in Sicyon geboren war und in die 90. Olympiade gehört, wie ſchon Schorn (Studien S. 198 ff.) und nach ihm Thierſch mit überzeugender Klarheit dargethan haben. Canachus, der Aeltere alſo, war Sohn des Kleötas und Bruder des Ariſtokles. Der ſicherſte Haltpunkt, um die Blüthezeit dieſes Künſtlers zu beſtimmen, bleibt der eherne Koloß des Apollo im didymäiſchen Heiligthume bei Milet, welche Statue Xerxes auf ſeinem Rückzuge, alſo Ol. 75, 2, mit ſich nach Ecbatana nahm (Paus. I, 16, 3. VIII, 46, 2), von wo ſie Seleucus Nicator ſpäter wieder zurückſtellte. Schwerlich aber war ſie (nach O. Müller's Unterſuchung, Kunſtblatt 1821. Nr. 16) vor Ol. 71, 3 vorhanden, als in welchem Jahre Milet von Darius erobert, und nach Herodot's (VI, 18) ausdrücklichem Zeugniſſe bei der allgemeinen Verwüſtung auch das didymäiſche

Heiligthum geplündert und niedergebrannt wurde: *ἱερὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον συληθέντα ἐνεπίμπρατο.* Andere chronologiſche Beſtimmungen, welche mit dem eben Angeführten auf's Vollkommenſte übereinſtimmen, können noch vom Argiver Ageladas und dem Aegineten Kallon beigezogen werden; und rückwärts dürfen wir die Thätigkeit des Canachus bis Ol. 67 führen.

Den ebengenannten Apollo hat Plinius beſchrieben als einen Apollo Philesius (XXXIV, 19. p. 655), und von ihm und Pauſanias wiſſen wir, daß er aus äginetiſcher Erzmiſchung gegoſſen war. Canachus hatte dieſelbe Statue noch einmal, aber aus Cedernholz, für den Tempel des ismeniſchen Apollo in Theben gebildet. (Paus. IX, 10, 2.) In beiden Exemplaren alſo trug Apollo in der einen Hand ein Hirſchkalb, in der anderen den Bogen. Die Geſtalt war aufrechtſtehend und vollkommen unbekleidet. Noch ſehen wir die Statue des didymäiſchen Apollo auf den Münzen von Milet. (Vgl. Pellerin Recueil des méd. de peuples II. pl. 57. f. 39. M. u. Oeſt. 4, 19. 20. 23.) Eine Bronzecopie derſelben Statue findet ſich im britiſchen Muſeum (Specimens of ancient sculpture I. pl. 12. M. u. Oeſt. 4, 21), und eine Reminiſcenz in einem Marmorbilde des Muſeums zu Kaſſel, von welcher Völkel in Welcker's Zeitſchrift für Geſch. u. Auslegung der Kunſt (S. 162 ff.) eine Beſchreibung gab. Die Stellung der britiſchen Statue iſt noch in alterthümlicher Steifheit, gerade aufgerichtet, die Formen groß und gewaltig, die Bruſt zu heroiſcher Kühnheit gewölbt; das Haupt noch nicht freundlich geſenkt, in ſeinen Zügen geiſtvoll, aber ſtreng bis zur Härte, obwohl noch nicht von einem griechiſchen Profil. Die Haare ſind durchaus die einer urſprünglich für den Erzguß beſtimmten Statue, und berechtigen zu dem Schluß, daß der eherne Apollo bei Milet das Original, und der thebaniſche die ſpätere Copie war.

Außer dieſem Apollo werden von Canachus noch mehrere andere Werke erwähnt: im Tempel zu Korinth eine Venus in ſitzender Stellung. Auf dem Haupte trug ſie den Polos, in der einen

Hand den Mohnſtengel, in der anderen den Apfel. Das Material des Bildes war Gold und Elfenbein (Paus. II, 10, 4), wie denn dieſer Künſtler ſich in allen Formen der antiken Technik bewegt zu haben ſcheint. Aus Erz waren ſeine jungen Kunſtreiter, pueri celetizontes (*κελητίζοντες*), deren Plinius gedenkt. — Im Verein mit ſeinem Bruder Ariſtokles und dem Argiver Ageladas bildete er die drei Muſen, in welchen die drei Tongeſchlechter der griechiſchen Muſik, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, perſonificirt erſchienen. Wir kennen dieſe Gruppe noch aus einem Epigramme des Antipater. (Anthol. 4, 12, Nr. 220.) Die Muſe des Ageladas trug das Barbiton, die des Ariſtokles die Leier, und Canachus hatte die dritte mit Flöten gebildet, ſie hielt die *ὑμνοπόλους δύναχας*. So waren dieſe Bilder, dieſe *τρίζυγες Μοῦσαι*, wie Antipater ſie nennt, ein muſikaliſch plaſtiſcher Dreiklang, bedeutungsvoller noch durch das harmoniſche Zuſammenwirken dreier großer Künſtler.

Außer der einen von dieſen drei Muſen wird von Ariſtokles nur noch Ein Werk namhaft gemacht, Jupiter und Ganymedes in zwei beſonderen Statuen, welche der Theſſalier Gnothis nach Olympia geweiht hatte. (Paus. V, 24, 1.) Doch ſtand Ariſtokles an künſtleriſchem Ruhm nicht weit hinter ſeinem Bruder zurück — *οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος* (Paus. VI, 9, 1), und für die Kunſtgeſchichte iſt eine ununterbrochene Reihenfolge ſeiner Schüler von Bedeutung, unter denen Ptolichus aus Aegina das dritte, Pantias das ſiebente Glied bildet. So wenigſtens meint Thierſch. Indeſſen wird es gerathener ſein, bei dieſer Zahlbeſtimmung der Schüler nach griechiſcher Art zu zählen, und das erſte und letzte Stammglied mit einzureihen. So kommen wir hier nachträglich auf einen zweiten, aber älteren Ariſtokles zurück, den Ariſtokles aus Cydonia, welcher, wie Pauſanias erinnert, noch zu den älteſten Künſtlern (*τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις*) gehört und in der Zeit lebte, wo Zankle noch nicht den Namen Meſſene erhalten hatte, folglich nach den ſicherſten Berechnungen noch vor Ol. 71, 3. (Vergl. Jakobs in Böttiger's Amalthea 3, Vorrede S. 8.)

Zuverläſſig iſt dies derſelbe Ariſtokles, als deſſen Sohn Pauſanias den Kleötas nennt, welchen wir ſchon als Vater des Sicyoniers Canachus und ſeines Bruders Ariſtokles kennen. Die Kunſtfolge wäre dann: 1) Ariſtokles aus Cydonia, 2) Kleötas, 3) Ariſtokles — Canachus, 4) Synnoon, 5) Ptolichus, 6) Soſtratus, 7) Pantias. Von dieſem älteren Ariſtokles ſah Pauſanias zu Olympia noch eine Gruppe: Hercules mit der Amazone zu Pferde um den Gürtel kämpfend. (Paus. V, 25, 6.) Die Grundzüge dieſer Vorſtellung ſind vielleicht noch in einem Vaſengemälde erhalten (bei Fischbein, vas. gr. I, 12. Millin gal. mythol. 122, Nr. 443), welches Böttiger in ſeinen griechiſchen Vaſengemälden H. 3. S. 163 ff. erklärt hat.

6. Schule von Argos.

Von großem Einfluß für die Fortſchritte der griechiſchen Plaſtik war die Kunſtſchule zu Argos, dieſem uralten Sitze pelasgiſcher Fürſten, welcher frühzeitig auch Keime ägyptiſcher Cultur in ſich aufgenommen hatte, und im Tempel der Juno ein hochberühmtes, die Thätigkeit der Künſtler vielfach beſchäftigendes Nationalheiligthum beſaß.

Die Reihe der argiviſchen Bildner beginnt mit einem mythiſchen Namen, dem Epeus (Ἐπειός), der das trojaniſche Roß gezimmert hatte (Paus. I, 23, 10. II, 29, 4) und auf jenem berühmten Gemälde des Polygeotus vorgeſtellt war, wie er die Mauer Troja's niederreißt. (Paus. X, 26, 1.) Doch will Pauſanias (II, 19, 6) von ihm zu Argos noch ein Schnitzbild des Hermes geſehen haben.

Unter den Künſtlern der hiſtoriſchen Zeit werden zuerſt genannt Eutelidas und Chryſothemis. (Ol. 65.) Daß ſie zu einer alten Künſtlerfamilie gehörten, in welcher durch mehrere Geſchlechter die Kunſt von dem Vater auf den Sohn vererbt worden war, geht deutlich aus Pauſanias hervor. Von ihnen ſtand zu Olympia das Erzbild des Demaratus aus Heräa, der Erſte, welcher Ol. 65, als der Wettlauf in voller Rüſtung (ὁ τοῦ ὁπλί-

τον δρόμος) eingeführt worden war, in dieſem Agon den Sieg gewonnen hatte. Demaratus war mit Schild, Helm und Beinſchienen vorgeſtellt. (Paus. VI, 10, 2.) Daneben ſtand von demſelben Künſtler das Bild ſeines Sohnes Theopompus.

Zur Zeit der Perſerkriege blühte der Argiver Ariſtomedon. Er hatte die Weihgeſchenke gefertigt, welche die Phocäer nach einem Siege über die Theſſalier nach Delphi ſchickten. Es war ein großer Statuenverein, Apollo und der Weiſſager Tellias, dann alle Hauptleute der Phocäer, und unter ihnen Landesheroen. (Paus. X, 1, 4.) Von Herodot (VIII, 27) erfahren wir, daß die Statuen von großem Maaßſtabe waren und um einen Dreifuß herumſtanden.

Der berühmteſte unter allen argiviſchen Bildern des früheren Kunſtalters war Ageladas. Die wichtigſten Momente zur Beſtimmung ſeiner Blüthezeit ſtehen feſt. Denn wir wiſſen, daß die größten Künſtler der Alten — und ſie bildeten eine untrennbare Trias — Phidias, Polyklet und Myron, ſeine Schüler waren. Deſto widerſprechender aber und verworrener wird Alles, wenn man die näheren Zeitbeſtimmungen der Alten unter ſich vergleicht. Drei Statuen von olympiſchen Siegern, namentlich die des Anachus und Kleoſthenes, rücken den Ageladas in die Mitte und an den Schluß der ſechziger Olympiaden. Es waren die Statuen des Tarentiners Anachus, der im Doppellauf geſiegt (Paus. VI, 14, 5), und zwar nach Corsini Fast. attic. III. p. 121 in der 65. Olympiade, die Statue des Wagenrenners Kleoſthenes, der Ol. 66 ſiegte (Paus. VI, 10, 2), und endlich die des Timaſitheus, der zweimal in Olympia, dreimal in den pythiſchen Spielen geſiegt hatte (Paus. VI, 8, 4), und bei der Unternehmung des Iſagoras gegen die Burg von Athen, Ol. 68, 2, den Tod fand. Damit ſteht nun im ſchroffſten Widerſpruch die Nachricht von einem Bilde des Zeus auf Ithome, welches Ageladas ſchon verfertigt haben ſoll, als die Meſſenier noch Naupactus beſaßen. (Paus. IV, 33, 3.) Naupactus wurde den Meſſeniern erſt Ol. 81, 2 von den Athenienſern eingeräumt. Als Werk des Ageladas

wird endlich nach dem Scholion zu den Fröſchen des Ariſtophanes 504, und Tzetzes VIII, 192, der Herakles ἀλεξίκακος aufgeführt, welcher in dem attiſchen Flecken Melite zu derſelben Zeit geweiht wurde, da in Athen die große Peſt wüthete, d. i. im dritten Jahr der 87. Olympiade, und dieſelbe Olympiade wird von Plinius (XXXIV, 19. p. 648) die Blüthenzeit des Ageladas genannt.

Jene Nachrichten aber über die von Ageladas gebildeten Statuen Olympiſcher Sieger, und vor Allem der durchaus hiſtoriſch geſicherte Umſtand, daß Ageladas der Lehrer des Phidias war, ſind für die Zeitbeſtimmung entſcheidend. Damit ſtimmt die Meldung überein, daß er Zeitgenoſſe des Hegias und Onatas (ἡ δὲ ἡλικία τοῦ Ὀνατᾶ κατὰ τὸν Ἀθηναῖον Ἡγίαν καὶ Ἀγελάδαν συμβαίνει τον Ἀργεῖον Paus. VIII, 42, 4), und mit Canachus und Ariſtokles gemeinſam thätig war. Nehmen wir an, daß jene Statuen des Anachus und Kleoſthenes, beſonders die erſtgenannte, nicht unmittelbar im Jahre des Sieges gebildet worden, ſo können wir als äußerſten Punkt für die lange Thätigkeit des Ageladas noch die Jupiterſtatue der Meſſenier mit Ol. 81 feſtſetzen, aber der Hercules zu Milete muß einem ſpäteren Ageladas zugeſchrieben werden, welchen Plinius mit dem früheren verwechſelt hat.

Von den ſchon oben angeführten Werken heben wir nur noch das Siegesmahl des Kleoſthenes hervor. Es war eine Quadriga, auf ihr Kleoſthenes mit ſeinem Wagenlenker. Den vier Roſſen waren die Namen beigeſchrieben, den Jochpferden „Phönix“ und „Korax,“ den Seitenpferden „Knakias“ und „Samos“. Auf dem Wagen ſtand das Elegeion:

Κλεοσθένης μ' ἀνέθηκεν ὁ Πόντιος ἐξ Ἐπιδάμνου,
Νικήσας ἵπποις καλὸν ἀγῶνα Διός.

Dazu kommt noch Zeus als Knabe, nebſt einem bartloſen Hercules zu Aegium, nicht Aegiä, wie Hirt ſchreibt S. 112, in Achaja (Paus. VII, 24, 3), und zu Delphi ein großes Weihgeſchenk der Tarentiner, Roſſe aus Erz und gefangene Weiber der Meſſapier vorſtellend (Paus. X, 10, 3), und endlich die Muſe

mit dem Barbiton, welche mit den Musen des Canachus und Aristokles zu einer bedeutsamen Gruppe verbunden war. Winckelmann vermuthete, daß dieses Werk des Ageladas noch in jener kolossalen Marmorstatue erhalten sei, welche früher unter dem Namen der barberinischen Muse in Rom war und nun, als ein Apollo Citharödus erkannt, eine Zierde der Glyptothek in München ist. Gegen eine Muse schienen besonders die schmalen, mehr männlichen Hüften zu sprechen, und die Wölbung der Brust könnte bloß der Kolpos des faltenreichen und unter der Brust gegürteten Gewandes sein, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß hier auch die jungfräuliche Bildung der Musen nicht zu übersehen wäre. Jedenfalls hat Winckelmann nicht geirrt, wenn er in dem Style dieser vortrefflichen Statue die Zeit erkannte, an welche sich unmittelbar die Thätigkeit des Phidias anschloß.

7. Schule von Korinth.

In dem unmittelbar benachbarten und so blühenden Korinth wird Dibutades als Erfinder von erhobenen Arbeiten in Thon genannt. Die Art, wie er zu dem ersten Versuche gekommen sein soll, trägt ganz das Gepräge so vieler anderer Künstleranekdoten. Ein Schattenriß an der Wand, welchen die Tochter des Dibutades von ihrem scheidenden Geliebten genommen hatte, gab die erste Veranlassung. Bis zur Zerstörung Korinths, so erzählt man, wurde jener erste Versuch des Dibutades wie ein Kunstheiligthum aufbewahrt. Der Sinn der Erzählung ist wohl kein anderer, als daß in Korinth frühzeitig die Thonbildnerei geblüht hat, und mit ihr die monochromatische Vasenmalerei sich verband. Dahin deutet auch wohl die Nachricht, daß schon Dibutades den Thon mit rother Farbe vermischte. (Vgl. Plin. XXXVI, 43. p. 710.)

Als Ol. 29, 1 (v. Chr. 665) die Bachiaden durch Kypselos gestürzt wurden, wanderte ein Glied dieses Hauses, Demaratus, der Vater des Tarquinius Priscus, nach Etrurien aus. Künstler begleiteten ihn, unter ihnen Euchir und Eugrammus, Guthand und Gutstrich, alte symbolische Namen, welche aber deutlich

genug den alten Verkehr Etruriens mit Griechenland sowie die Thonbildnerei in Verbindung mit der Malerei bezeichnen, wie solche besonders in Italien blühte. Auffallend ist es, daß von namhaften korinthischen Künstlern die Berichte der Alten so gut wie verstummt sind. Die Meisten scheinen das Schicksal ihres Landsmanns Chio getheilt zu haben, welchen Vitruv (l. III. prooem. §. 2) unter diejenigen Künstler zählt, „qui nullam memoriam sunt consecuti, quod non ab industria artisve sollertia, sed a felicitate fuerunt deserti.“ Doch haben sich aus der Zeit gegen den Anfang der Perserkriege noch die Namen Dipllus, Ampeläus und Chionis erhalten. Sie hatten gemeinschaftlich eine Gruppe gebildet, welche die Phokäer nach einem Siege über die Thessalier in Delphi weihten. Sie stellte den Kampf des Hercules mit dem Apollo um den delphischen Dreifuß vor. Beide hatten den Dreifuß gefaßt und schickten sich zum Kampfe an. Neben ihnen standen Latona und Artemis, um den Apollo, und Minerva, um den Hercules zu besänftigen. (Paus. X, 13, 4.) Eine Copie dieser Gruppe hat sich höchst wahrscheinlich in einem Vasengemälde erhalten, welches nun in die Sammlung des Grafen von Lamberg in Wien gehört und von Tischbein für den fünften Band seines Vasenwerkes, der jedoch nicht erschienen ist, in Kupfer war gestochen worden. Becker hat es im Augusteum I, S. 49, und Sillig in seinem Künstlerkatalog S. 195 beschrieben. Es unterscheidet sich von den übrigen Werken, auf welchen wir den Mythus dargestellt sehen, besonders dadurch, daß, wie in der Gruppe der korinthischen Künstler, dem Hercules Minerva und dem Apollo Latona beigesellt ist.

Aus dem früheren Alterthume der korinthischen Kunstbetriebsamkeit aber ist ein Kunstwerk zu erwähnen, welches durch die ausführliche Beschreibung des Pausanias, durch die Bedeutsamkeit der Vorstellungen und die Versuche der Neueren, es im Bilde wieder herzustellen, von hohem Interesse ist, der sogenannte Kasten des Kypselos. Er stand als Weihgeschenk der Nachkommen des Kypselos zu Olympia. In ihm war der Sage nach dieser König von

seinen Mördern verborgen worden. Doch war der Kasten schon im Besitz seiner Vorfahren gewesen; Kypselos aber ist Ol. 20, 1 geboren, und Eumelus, von welchem die Inschriften dieses alterthümlichen Geräthes verfaßt waren, lebte zur Zeit, da Syrakus gegründet wurde, folglich um die 5. Olympiade. Doch hatte Hercules hier schon seine gewöhnliche Tracht, Löwenhaut und Keule, welche er erst nach Ol. 30 durch Pisander erhielt. Pausanias hat, wie bemerkt, diesen Kasten ausführlich beschrieben (V, 17, 2 bis c. 19.). Sehr passend wird der korinthische λάρναξ als ein altes Hauserbstück der Familie der Kypseliden mit ähnlichem Hausgeräthe bei Homer verglichen, z. B. dem Kasten, welchen Thetis ihrem Sohne mitgegeben hatte zur Aufbewahrung von Kleidungsstücken und kostbaren Kleinodien. Schon diese Homerische χηλὸς war καλὴ δαιδαλίη, schön und kunstvoll geschmückt. (Il. 16, 220 ff.) Ueber die Form der korinthischen Lade haben sich die Archäologen nicht vereinigen können und tragen sich zum Theil noch bis zur Stunde mit gar wunderlichen Vorstellungen. Vergleicht man die Abbildungen ähnlicher Kisten auf Vasen und Reliefs, so sind diese immer rechtwinklig und viereckig, und meist oblong. Die Grundformen der Architektur sind auch bei diesen diminutiven architektonischen Werken, diesen Behältern, welche nur verjüngte Behausungen sind oder vorstellen, beibehalten. Das christliche Mittelalter kennt Aehnliches in den Behältern für Reliquien. — Das Material der Lade war Cedernholz, die Figuren aus diesem Holze herausgeschnitten und mit Gold und Elfenbein ausgelegt. Die Bilder bestanden in fünf Streifen — Feldern (χαῦραι) — und zwar, wie Otto Jahn (Archäolog. Aufs. S. 1 ff.) nachgewiesen, nur auf der Vorderseite und den beiden Nebenseiten. Die Rückseite war an der Wand. Pausanias begann seine Beschreibung von der Rechten, fing dann von der Linken an; er war abwechselnd von der Rechten zur Linken, von der Linken zur Rechten gegangen. Zwischen den Bildern waren die Schriftzüge βουστροφηδὸν eingegraben und zogen sich, wo der Raum nicht hinreichte, die zwei Zeilen des Distichon untereinander zu schreiben, in mancherlei

Windungen zwiſchen den Figuren hin. Dieſe Diſtichen vertreten rein die Stelle eines Interpreten, und waren ganz in der Naivetät der älteren deutſchen Aufſchriften: „das iſt" oder „hier iſt zu ſchauen", abgefaßt. Bei einigen blickt auch eine treuherzige Ironie durch, wie in dem Verſe bei Atlas, der auf den Schultern den Himmel, in der Hand die Hesperidenäpfel tragend vorgeſtellt war:

Ἄτλας οὐρανον οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.

Die Darſtellungen ſelbſt waren von erſtaunlicher Mannigfaltigkeit, Scenen faſt aus jedem Heroenkreiſe, Thaten des Hercules und Theſeus, thebaniſche, troiſche und andere Mythen, und zwiſchen den Göttern und Heroen die Perſonificationen einer alterthümlich ſchroffen Symbolik, wie das berühmte, vielbeſprochene Bild der Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod, in den Armen; die Gerechtigkeit, ein ſchönes Weib, wie ſie ein zweites, häßlich gebildetes, die Ungerechtigkeit, durch Schläge mit einem Stock und durch einen Strick, den ſie ihr um den Hals geworfen, züchtigt; die Todesgöttinnen mit Hauern und Zähnen, die Göttin Artemis mit Flügeln. Es wird begreiflich, daß dieſe bilderreiche Kiſte eine wahre Schatzkammer und Fundgrube für ſpätere Künſtler, beſonders für Vaſenmaler wurde. Noch ſehen wir z. B. die Scene, wo Menelaos nach der Zerſtörung von Troja die Helena verfolgt, und ganz entſprechend die Gruppe Peleus und Thetis auf mehreren Vaſenbildern. (Millin Monum. ant. inéd. II, 39. Galerie myth. 151, 612. Aehnliche Vorſtellungen bei Tiſchbein I, 19. 20.)

8. Schule von Lacedämon.

Auch in dem kriegeriſchen Lacedämon, unter der ſtrengen Disciplin des Lykurg, hatte die bildende Kunſt ihren Wohnſitz aufgeſchlagen.

Die Lacedämonier Dorykleidas, Medon, Theokles und Dontas werden Schüler des Dipönus und Scyllis genannt, Dipönus und Scyllis aber, die Meiſter der kretenſiſchen Schule, gehörten als Kretenſer ja ſelbſt dem doriſchen Stamme an. Von Dorykleidas, welcher etwa Ol. 58 blühte, ſah man im Junotempel zu

Olympia neben den thronenden Horen von Smilis, ihre Mutter Themis (Paus. V, 17, 1), von ſeinem Bruder Medon, ebendaſelbſt, eine behelmte Minerva mit Schild und Lanze, und von Theokles, dem Sohne des Hegylus, die Hesperiden, fünf an der Zahl, alle dieſe Statuen aus Gold und Elfenbein. Eine große Statuengruppe des letztgenannten Künſtlers aus Cedernholz ſtand im Schatze der Epidamnier. Es war Atlas, den Weltpol tragend, Herakles und der Baum der Hesperiden, um welchen ſich die Schlange wand. (Paus. VI, 19, 5.) Im Schatze der Megarenſer zeigte man aus Cedernholz und im Einzelnen mit Gold verziert den Kampf des Hercules mit Achelous. Außer den beiden Kämpfenden waren der Gruppe noch beigeſellt Mars, dem Achelous zu Hülfe kommend, Minerva als Beſchützerin des Hercules, und endlich Zeus und Dejanira, Letztere, wie man ſich denken muß, in ruhiger Stellung; Zeus als höchſter Schiedsrichter und Lenker der Geſchicke, Dejanira als die Veranlaſſung und der Preis des Kampfes. Die ganze Gruppe war ein Werk des Dontas.

Ein Zeitgenoſſe des Aegineten Kallon war Gitiades. Unter den Weihgeſchenken des Aenetus, den der Tod erreichte, als er noch den Kranz eines in den Olympiſchen Spielen gewonnenen Sieges auf dem Haupte trug, waren zu Amyklä zwei Dreifüße von der Hand des Gitiades, unter dem einen das Bild der Aphrodite, der andere die Statue der Artemis deckend. (Paus. III, 18, 5.) Auf der Akropolis zu Lacedämon aber ſtand ein Tempel der Stadtſchirmerin Pallas, hier mit dem Beinamen *Χαλκίοικος*, die Pallas zum ehernen Hauſe. Die Tempelwände waren im Innern ganz mit Erztafeln bekleidet, ein echt ſpartaniſches Heiligthum! — Gitiades hatte nun dieſen Tempel gebaut, oder doch vollendet, und außer der ehernen Tempelſtatue der Göttin auch jene Wände mit den kunſtvollſten Bildern geſchmückt. Man ſah hier viele der gebotenen wie der freiwilligen Kämpfe des Hercules, die Thaten der Dioskuren, den Vulcan, der die Feſſeln ſeiner Mutter löſt, Nymphen, wie ſie den zur Erlegung der Meduſa eilenden Perſeus mit Helm und Flügelſchuh beſchenken, die Geburt der Minerva, und

endlich Neptun und Amphitrite. (Paus. III, 17, 1—3.) Gitiades war auch Dichter, und unter seinen dorischen Liedern nennt Pausanias einen Lobgesang auf eben jene Pallas Chalkiökos, welche er schon als plastischer Künstler gefeiert hatte.

Deutlicher noch als in jenem ehernen Tempel spricht sich der Sinn der Spartaner für kolossale Unternehmungen in einem anderen Werke aus, welches von jeher ebenso sehr durch das Abnorme und Großartige seiner Composition, als die Räthsel, welche es zu lösen bietet, den Forschungsgeist der Alterthumsfreunde beschäftigt hat. Es war dies der kolossale Thron, welchen Bathykles für den früher schon vorhandenen Koloß des Apollo zu Amyklä errichtete. Bathykles war übrigens kein eingeborener Künstler, sondern mit sammt seinen Kunstgesellen aus der kleinasiatischen Stadt Magnesia am Mäander eingewandert. Wann dies geschehen, ist schwerlich bis zur Gewißheit auszumitteln. Jedenfalls wird die Zeit von Thiersch mit der 29. Olympiade viel zu früh angesetzt, schon aus dem einzigen Grunde, weil Pausanias mit Bestimmtheit dem Throne des Bathykles das Apollobild als ein altes und kunstloses Bild entgegensetzt, und somit in jenem eine gewisse Vollendung des Styls und der Technik anerkennt, welche in einer so frühen Zeit etwas Unerhörtes wäre: *ἔργον δὲ οὐ Βαθυκλέους ἐστίν* (*ὁ θεός*), *ἀλλὰ ἀρχαῖον* (also nicht *ἀρχαιότερον*) *καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον.* (Paus. III, 19, 2.) Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird man diesem Kunstwerke die Zeit des Krösus anweisen, und mehr noch hat die Vermuthung für sich, daß Bathykles mit seinen Magnesiern nach dem Untergange des lydischen Reiches und nach dem 4. Jahre der 56. Olympiade sein Vaterland verließ und das mit Krösus befreundete Lacedämon zu seiner zweiten Heimath wählte. (Sillig s. v. Bathycles.)

Was die Construction des Thrones betrifft, so dachte Heyne an eine Art Gehäuse, ein hemikyklisches Mauerwerk, aus Stein mit Reliefs bedeckt, was durchaus in Widerspruch mit Pausanias steht. Glücklicher war Quatremère de Quincy, wenigstens insofern, daß er als Grundform die eines Thrones festhielt. Aber im Einzelnen

ist er in die wunderlichsten Irrthümer und Abgeschmacktheiten verfallen, von welchen durch Welcker die meisten glücklich gehoben wurden. Indessen bleiben immer noch sehr erhebliche Zweifel zu lösen übrig, und was sich mit einiger Gewißheit festsetzen läßt, beschränkt sich auf Folgendes. Der Thron war nach meiner Ueberzeugung nicht von Marmor erbaut, welches Material für eine so außerordentliche Menge von Figurenreihen bildlicher Darstellungen ungeeignet ist, wenn man dem Thron nicht die Größe eines Tempels beimessen will. Er war auch nicht, wie Andere glaubten, aus Gold und Elfenbein, was Pausanias zu bemerken nicht würde unterlassen haben, sondern, wie auch Thiersch vermuthet, aus Erz, aber nicht massiv. Vielmehr denke ich mir, wenige Standbilder abgerechnet, alle übrigen Vorstellungen auf ehernen Platten, wie im Tempel der Athene Chalkiökos, und Alles hatte zum Kern eine wohlberechnete dauerhafte Holzconstruction. Der Thron war in viereckiger Form und ruhte auf den Statuen der Horen und Charitinnen, neben welchen man auf der einen Seite noch Tritonen sah, und diesen gegenüber Echidna und Typhon. Die Seitenlehnen, wie der Rücken, waren von Innen und Außen in zweiundvierzig Feldern mit Reliefs geschmückt, und am obersten Rande erschienen, vermuthlich die Arme zum Chortanz verschränkt, und in freistehenden Gußbildern, die Magnesier, die Bilder der Künstler, mit deren Beihülfe Bathykles das Werk vollendet hatte. Der Theil des Thrones, wo der Gott sitzen würde, war keine zusammenhängende Fläche, sondern durch große Zwischenräume unterbrochen. In dem weitesten derselben, gewiß vor dem Mittelpunkte der Lehne, stand das Fußgestell des Gottes in der Form eines Altars, welcher zugleich nach dem Glauben des Volks die Grabstätte des von den Lacedämoniern so hochverehrten Hyacinthus, des Apollolieblings, war. Ueber diesem Grabaltare erhob sich nun in gerader, aufrechter Stellung und, nach Pausanias, bis zu einer Höhe von dreißig Ellen der eherne Koloß des Apollo. Von menschlich gegliederter Form war nichts zu sehen, als das Angesicht des behelmten Hauptes, die Hände, welche Bogen und Lanze trugen, und unten die

Extremitäten der Füße. Alles Andere zeigte nichts als eine eherne Säule.

9. Attiſche Schule.

Athen, deſſen älteſte Heiligthümer und Satzungen lebhaft an die Heimath der Kunſt, an Aegypten, erinnern, war der Hauptſitz jenes zahlreichen Kunſtgeſchlechts, an deſſen Spitze der mythenreiche und fabelhafte Stamm des Dädalus ſteht. Doch ſind die Nachrichten von der älteſten Schule der Dädaliden höchſt dürftig und unzuſammenhängend.

In die mythiſche Zeit ſcheint noch Eupalamus — auch der Vater des Dädalus trug nach Einigen dieſen Namen — zurückzureichen. Von ſeinem Sohne wird ein Bacchus Morychus — ſo hieß dieſer Gott in Sicilien — angeführt. Aber der Name des Künſtlers ſchwankt zwiſchen Simon und Simmias. (Vgl. Sillig s. v. Simmias. Thierſch Epochen S. 127.) Mehr Zuverläſſiges wiſſen wir von Endöus, welcher von der Sage noch als unmittelbarer Schüler des Dädalus bezeichnet wird, aber gewiß nur in demſelben Sinne, in welchem auch Dipönus und Scyllis Schüler jenes fabelhaften Altmeiſters heißen; und gerade in die Zeit dieſer berühmten kretenſiſchen Künſtler iſt auch Endöus herabzurücken. Denn ein Minervenbild deſſelben hatte Kallias geweiht (Paus. I, 26, 5), wahrſcheinlich derſelbe Kallias, welcher durch ſeinen glühenden Haß gegen Piſiſtratus bekannt war, und Ol. 64 einen Sieg davongetragen hatte. (Scholion zu Ariſtophanes' Vögeln 284.) Das ebenerwähnte Minervenbild war in ſitzender Stellung aus dem Holze des Oelbaumes geſchnitzt. (Athenagoras leg. pro Christ. 14, p. 60.) Ein zweites Minervenbild von Endöus ſtand zu Erythrä in Jonien im Tempel der Athene Polias. Es war gleichfalls aus Holz, und die Göttin auf einem Thron ſitzend gebildet, aber von koloſſalem Maaßſtab und myſtiſch-ſymboliſcher Bedeutung. Denn auf dem Haupte trug ſie den Polos und in der Hand die Spindel, Beides wahrſcheinlich als Symbole einer weltbeherrſchenden Schickſalsgöttin. — Vor demſelben Tempel ſtanden aus Mar-

mor gebildet die Grazien des Endöus. (Paus. VII, 5, 4.) — Berühmter ſcheint ein drittes Minervenbild deſſelben Künſtlers geweſen zu ſein, die Minerva Alea zu Tegea in Arkadien. Es war ganz aus Elfenbein geſchnitzt, Auguſtus brachte es nach Rom und ließ es hier an dem Eingange ſeines Forums aufſtellen. (Paus. VIII, 46.)

Ein altattiſcher Künſtler der hiſtoriſchen Zeit war Antenor. Er fertigte, und dies iſt die einzige Nachricht, welche von dieſem Künſtler auf unſere Zeit gekommen iſt, die erſten Bildſäulen, welche die Athenienſer, wie Plinius bemerkt, in demſelben Jahre, wo in Rom die Tarquinier vertrieben wurden, alſo Ol. 67, 4, dem Harmodius und Ariſtogiton, den Befreiern von der Gewaltherrſchaft der Piſiſtratiden, errichteten. (Paus. 1, 8, 5.) Seltſam war das Schickſal dieſer Statuen. Als Xerxes das verlaſſene Athen erobert, führte er dieſelben mit ſich fort und ſtellte ſie in Suſa auf. Die Athenienſer, nach Beſiegung des Perſerkönigs in ihre Vaterſtadt zurückgekehrt, ließen durch Kritias — oder nach anderen Nachrichten erſt ſpäter durch Praxiteles — neue Statuen jener Freiheitshelden fertigen. Aber auch die alten, einſt von Xerxes entführten, kehrten durch Alexander den Großen wieder nach Athen zurück und wurden nun im Keramikus neben den neueren Bildern aufgeſtellt.

Von Kritias wird außer dieſen Bildern des Harmodius und Ariſtogiton nur eine Statue auf der Akropolis zu Athen erwähnt, die Statue des Epicharinus (Epicharinus?), der ſich im Waffenlauf hervorgethan hatte. (Paus. 1, 23, 11.) Ueber des Kritias Vaterland waren die Gelehrten getheilter Meinung. Pauſanias nennt ihn zweimal ohne nähere Bezeichnung ſeines Vaterlandes und einmal als Attiker (VI, 3, 2), Lucian aber giebt ihm den Beinamen *Νησιώτης*, und ebenſo muß der corrupte Name Nestocles bei Plinius geleſen werden. Aber mit Unrecht glaubte O. Müller zwei Künſtler mit dem Namen Kritias annehmen zu müſſen, und noch ungehöriger war es, wenn er unter dem Neſiotes die Andeutung eines Aegineten vermuthete. Höchſt wahrſcheinlich war Kritias auf einer der kleinen Inſeln geboren, welche in der Nähe von At-

tika lagen; so konnte er Attiker sein und heißen, aber ebenso gut von den Athenienſern, vielleicht mit einer Art von Spitznamen, als der Inſelmann bezeichnet werden. Die Zeit, in welcher Kritias blühte, können wir von Ol. 75, 4 bis Ol. 83 anſetzen. In jenem Jahre wurden nach dem pariſchen Marmor die neuen Statuen der Tyrannenmörder aufgeſtellt, und die letztere Zahl hat Plinius angegeben. Lucian rechnet ihn deſſenungeachtet noch mit Hegeſias zur παλαιὰ ἐργασία, und nennt Beider Werke ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς, geſpannt, ſehnenreich, trocken, und von ſcharfen Umriſſen. (Rhet. graec. Opp. ed. Schm. VI. p. 380. 381.) *)

Iſt der ebengenannte Hegeſias, wie kaum zu bezweifeln iſt, und ſchon von Heyne vermuthet, von Thierſch näher begründet wurde, ein und derſelbe Künſtler mit dem Hegias des Pauſanias (VIII, 42, 4) und Plinius (XXXIV, 19. p. 648; vgl. p. 656), ſo haben wir in ihm einen athenienſiſchen Künſtler mehr, und zwar einen Zeitgenoſſen des vorgenannten Kritias gewonnen. Von ihm werden die Statuen junger Wettreiter angeführt und, nebſt der Minerva, ein Pyrrhus, welchen aber Plinius fälſchlich als den König Pyrrhus bezeichnet. Den Styl ſeiner Werke charakteriſirt Quintilian (Inst. or. XII, 10) übereinſtimmend mit der eben angeführten Stelle des Lucian: Duriora, et tusanicis (signis) proxima Callon atque Egesias.

Einer der berühmteſten Künſtler des Alterthums iſt Kalamis. Wir zählen ihn zu der attiſchen Schule, wiewohl das Vaterland dieſes Künſtlers nicht ausdrücklich genannt iſt. Indeſſen war eines ſeiner bedeutendſten Werke für Athen beſtimmt. Sein Schüler war Praxias, welcher das Giebelfeld des Apollotempels zu Delphi mit Bildwerken ſchmückte, an ihrer Vollendung aber durch den Tod

*) Nach den von L. Roß im Kunſtblatt 1840, Nr. 11 mitgetheilten Inſchriften iſt kein Zweifel mehr, daß der Künſtler nicht Kritias, ſondern Kritios heißt und daß Neſiotes nicht ein Beiname des Kritias, ſondern ein Mitarbeiter deſſelben war. Kritias ſcheint das Modell gebildet, Neſiotes es gegoſſen zu haben. Anm. d. H.

verhindert wurde. (Paus. X, 19, 3.) Dieſer Praxias, dieſer Schüler des Kalamis, war von Geburt ein Athenienſer, und was noch mehr ſagen will, die Thätigkeit des Kalamis, der Geiſt ſeiner Werke greift tief, entſchieden fördernd und vorbereitend in die große Umgeſtaltung der Kunſt ein, welche in der nächſten Epoche von Athen ausging. Die Blüthenzeit des Kalamis erſtreckt ſich von Ol. 78, 2 bis 87, 3 (467 — 429 v. Chr.). Bewunderungswürdig war die Vielſeitigkeit dieſes faſt den ganzen Kreis der antiken Kunſt umfaſſenden Geiſtes. Er goß in Erz, bildete in Marmor, in Gold und Elfenbein, und während aus ſeiner Werkſtatt Götter und Menſchen und die eines Ideals fähigen Geſtalten der Thierwelt hervorgingen, wußte er mit gleicher Meiſterſchaft Geräthe aus edlem Metalle in der höchſten Zierlichkeit zu vollenden. (Vgl. Plin. XXXIII, 55. p. 632.) Zwei koſtbare Becher des Kalamis, welche Germanicus Cäſar dem Caſſius Silanus ſchenkte, wurden ſpäter von Zenodorus copirt. (Plin. 34, 18. p. 648.) Von ſeinen Statuen nennen die Alten zu Korinth einen Aesculap aus Gold und Elfenbein. Der Gott war unbärtig vorgeſtellt, und hielt in der einen Hand den Stab, in der anderen die Frucht der zahmen Fichte. (Paus. II, 10, 3.) Nach Elis hatten die Bewohner von Mantinea eine Nike ἄπτερος des Kalamis geweiht, die Nachahmung eines Schnitzbildes in Athen. (Paus. V. 26, 5.) Aus pariſchem Marmor ſtand zu Tanagrea ein ſehenswürdiges Bild des Dionyſos (Paus. IX, 20, 4.), und in derſelben Stadt ſein Ἑρμῆς κριοφόρος (22, 1), Mercurius, einen Widder auf den Schultern tragend. Einen Jupiter Ammon des Kalamis hatte der Dichter Pindar in Theben geweiht (Paus. IX, 16, 1.), und der Athenienſer Kallias ein Venusbild, welches am Eingange der Akropolis von Athen aufgeſtellt war. (Paus. I, 23, 2.) — Den erhabenſten Sohn des Jupiter, den Apollo, hat Kalamis dreimal gebildet, jedesmal, wie es ſcheint, von verſchiedener Dimenſion und Bedeutung. Plinius rühmt einen marmornen Apollo des Kalamis, der zu Rom in den ſervilianiſchen Gärten aufgeſtellt war. (Plin. 36, 5. p. 730.) Eine Apolloſtatue von übermenſchlicher Größe

hatte Kalamis für Apollonia in Illyrien gebildet. M. Lucullus brachte sie nach Rom und weihte sie feierlich auf dem Capitolium. (Strabo VII, p. 491 ed ster.) Die bedeutungsvollste aber war der Apollo Ἀλεξίκακος, Apoll, der das Verderben abwehrt, welchen die Athenienser Ol. 87, 3 in dankbarer Frömmigkeit weihten, als jene furchtbare Pest, die im zweiten Jahre des peloponnesischen Krieges Athen entvölkerte, glücklich geendet war. (Paus. I, 3, 3.)

Der berühmte Alterthumsforscher Visconti stellt in seinem Museum Pio-Clem. I. p. 144 die Meinung auf, die allbewunderte Statue des Apollo von Belvedere sei eine spätere verschönerte Copie des Alexikakos des Kalamis. Ich habe diese Hypothese in meinem vat. Apollo S. 240 ff. widerlegt und zugleich zu beweisen gesucht, daß der Apollo des Kalamis nach dem Muster einer älteren Statue des Apollo Alexikakos auf Delos gebildet war, deren Attribute wir noch genau aus den Beschreibungen des Plutarch, Macrobius und Philo kennen. Diese Ansicht ist seitdem durch eine athenische Münze bestätigt worden, auf welcher wirklich jener delische Apoll mit denselben Attributen erscheint. (Vgl. Scatini descr. de medaglie di principe de Danimarco, t. II. Nr. 6. Creuzer zur Gemmenkunde S. 197.) Demnach war der Alexikakos des Kalamis in aufrechter Stellung gebildet. In der einen Hand hielt er die Symbole der Pest, des Todes und Verderbens, Pfeil und Bogen, in der anderen zum Heil und Rettung verheißende Zeichen, die freundlichen Bilder der drei Grazien.

Aus dem Kreise der Heroinen rühmen die Alten die Alkmene des Kalamis (Plin. 34, 19. p. 654.) und eine Hermione, von den Lacedämoniern nach Delphi geweiht. (Paus. X, 16, 2) — Den Preis aber der Schönheit und höchsten Vollendung trug seine Sosandra davon, eine Statue, die Lucian im Original noch sah und ausführlich beschrieben hat. Es war aber diese Sosandra des Kalamis sehr schwerlich, wie ich selbst früher glaubte, die Porträtstatue einer Sosandra, sondern vielmehr, wie erst neuerdings der Archäolog Preller nachgewiesen hat, eine Aphrodite Σωσάνδρα, d. i. die Männererhaltende, die Männerrettende, ein Gegenstück der

Aphrodite Ἀνδροφόνος, welche bei den Theſſaliern verehrt ward. Lucian rühmt in der Statue das Leben, das Bild der Sittſamkeit, das leiſe, halbverhehlte Lächeln, und das Wohlgeordnete, Zierliche und Würdevolle ihrer Gewandung: τὸ μειδίαμα λεπτὸν καὶ λελῃθός — τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς. (Imag. V, p. 142 ed. Schm.; vgl. VII, p. 338.)

Zu Olympia ſtanden von Kalamis eherne Knaben, die Hände betend zum Gotte gehoben, ein Weihgeſchenk der Agrigentiner aus der Beute von Motya. (Paus. V, 25, 2.) In einer trefflichen Bronze des Berliner Muſeums glaubten Einige noch das Nachbild eines der betenden Knaben des Kalamis erkennen zu dürfen. — In Olympia ſah man auch ein Meiſterwerk des Aegineten Onatas, gefertigt auf Dinomenes' Befehl zum Andenken an einen Sieg, welchen Hiero kurz vor ſeinem Tode (Ol. 78, 2) gewonnen hatte. Es war ein eherner Wagen mit dem Bilde eines Mannes, der ihn eben beſteigen will, neben demſelben reitende Knaben. Die Pferde aber hatte Kalamis gegoſſen, und Keiner erreichte ihn in dieſem Zweige der Kunſtdarſtellung. Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. (Plin. 34, 19. p. 654.) Die Roſſe des Kalamis wurden ſprüchwörtlich.

Vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum

ſingt Ovid (Pont. IV, 1, 33) und Properz (III, 4, 10):

Exactis Calamis si mihi jactet equis.

Kalamis verſtand es demnach, die ſtolze, kräftig geſchmeidige Form und das feurige Leben des Pferdes vollkommen auszudrücken, wodurch dieſes edle Thier, wenn auch auf einer niederen Stufe, mit in die Idealſchöpfungen der Kunſt eintritt.

Digitized by Google

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn
in Braunschweig ist erschienen:

Das Bilderbuch
aus
meiner Knabenzeit.
Erinnerungen aus den Jahren 1786 — 1804.
Von Justinus Kerner.
8. Fein Velinpap. geh. Preis 2 Thlr.

Zur Erinnerung
an
F. L. W. Meyer,
den
Biographen Schröder's.

Lebensskizze
nebst Briefen
von
Bürger, Forster, Göckingk, Gotter, Herder,
Heyne, Schröder u. A.
2 Thle. 8. Velinpap. geh. Preis 2 Thlr. 16 Sgr.

Erinnerungen
aus den
Kriegszeiten
von
1806 — 1813.
Vom Kanzler
Friedrich von Müller.
8. Velinpap. geh. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Haus und Welt.
Eine Lebensgeschichte
von
Heinrich König.
2 Theile. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 3 Thlr. 8 Sgr.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig ist erschienen:

Das

moderne Drama.

Aesthetische Untersuchungen

von

Hermann Hettner.

8. Fein Velinpap. geh. Preis 1 Thle. 4 Sgr.

Die

romantische Schule

in ihrem

inneren Zusammenhange

mit

Göthe und Schiller.

Von

Hermann Hettner.

8. Fein Velinpap. Geh. Preis 1 Thlr.

Neuere Gedichte

von

Gottfried Keller.

8. Fein Velinpap. Geh. Preis: 1 Thle. 4 Sgr. Eleg. geb. 1 Thlr. 12 Sgr.

Allgemeine

Pädagogik.

Von

Dr. **Theodor Waitz,**

außerordentlichem Professor der Philosophie an der Universität zu Marburg.

gr. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 2 Thle. 8 Sgr.